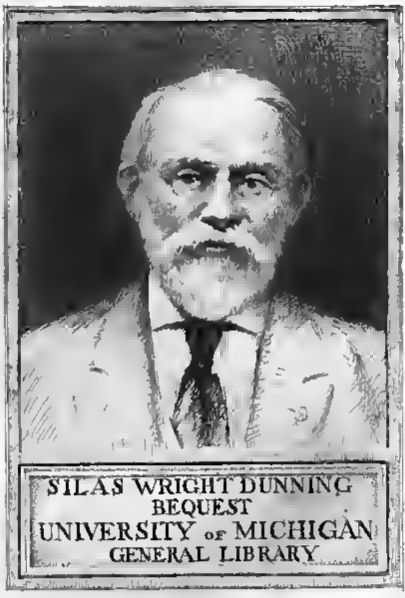
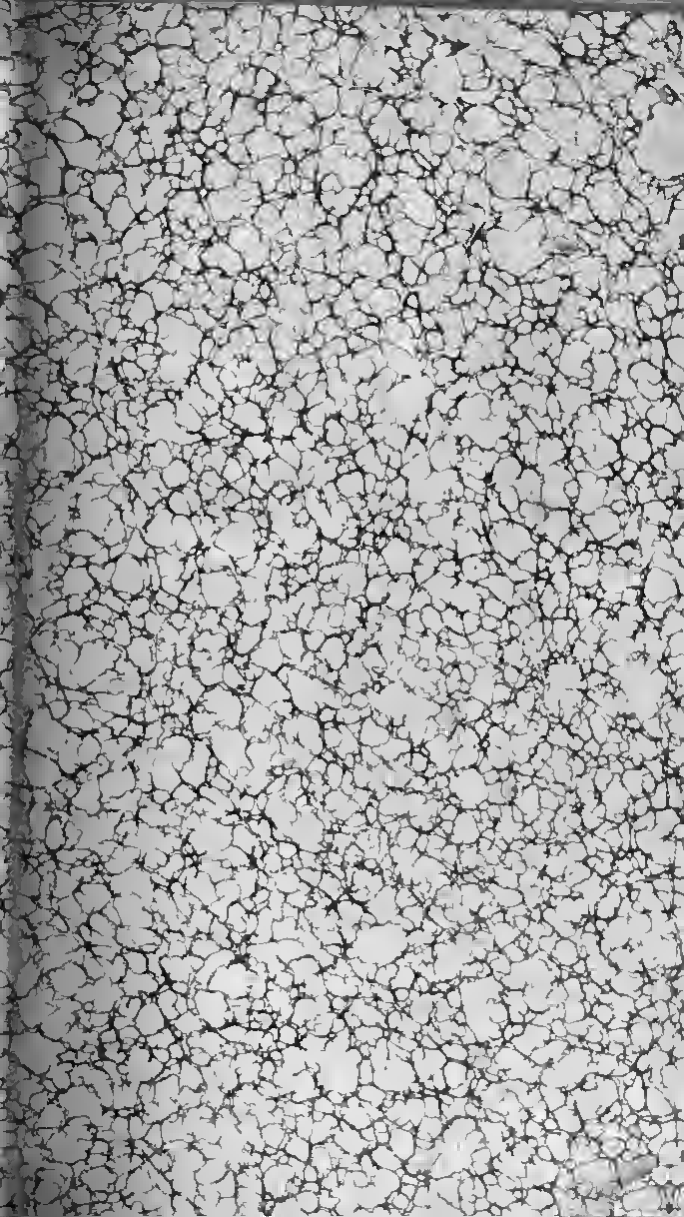
RESEARCH
COPY

B 989,483



SILAS WRIGHT DUNNING
BEQUEST
UNIVERSITY OF MICHIGAN
GENERAL LIBRARY



Music
ML
5
.C13
v.9

CAECILIA

eine Zeitschrift

für die

musikalische Welt.

Neunter Band.

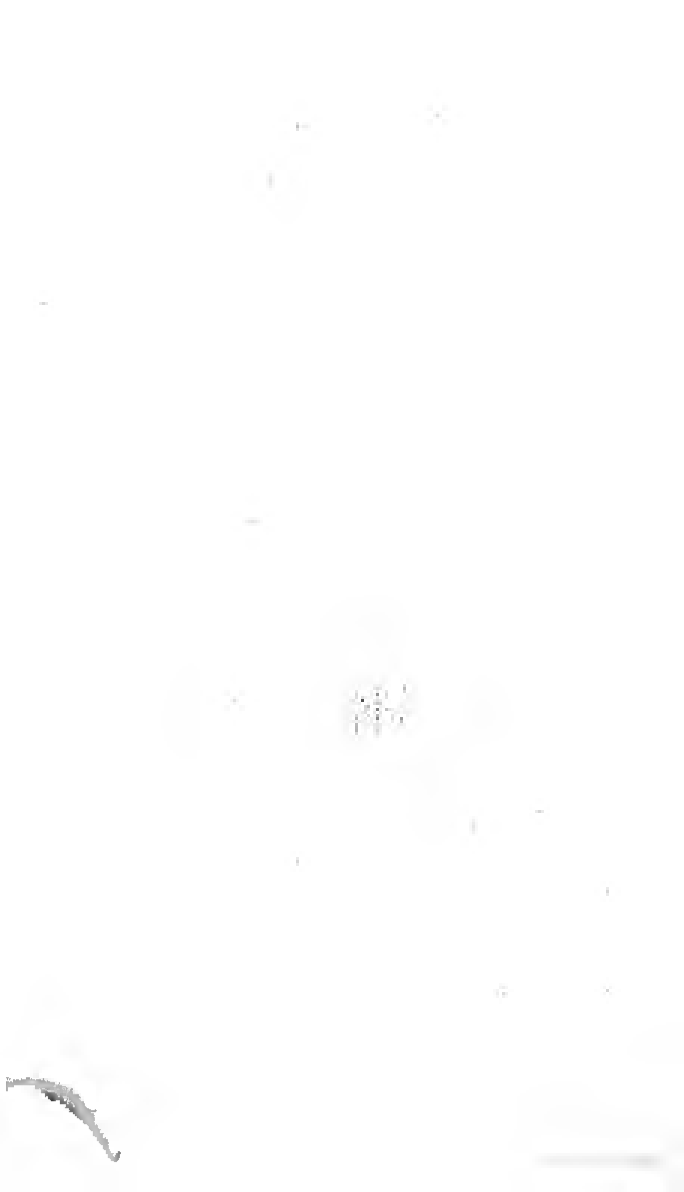
Enthaltend die Hefte 33, 34, 35, 36.

Mit drei Zeichnungen auf zwei Blättern, und zehn Notenblättern, nebst Intelligenzblatt Nr. 33 — 36.

Mainz,

Im Verlage der Hof-Musikhandlung von B. Schott's Söhnen.

1828.



Music & Dummy
Pausdebourg
9-19-47
59271

Transfer to
Music
4-16-65

Inhalt
des
neunten Bandes der *Cäcilia.*

Heft 33.

Roms heutige Compositee; von *G. L. P. Sievers.* S. 1.

Bemerkungen, veranlasst durch die Schriften: Ueber Reinheit der Tonkunst, und die Tonkunst in der Kirche; von *G. L. P. Sievers.* S. 8.

Recensionen: S. 22 — 50.

Missa composita a Ludovico *Van Beethoven*, Op. 123. Partitur und Stimmen. — Dasselbe Werk im Clavierauszug, von *C. H. Rink.*

Zwei Recensionen.

Erste Rec.; von Dr. *Grosheim.* S. 22.

Zweite Rec.; von Prof. *Fröhlich.* S. 27.

Ueber den Geist und das Auffassen der *Beethöven*schen Musik, bei Gelegenheit der Anzeige seiner nachgelassenen Quartette. I. Grand Quatuor, (en Ut-dièze mineur) op. 131. Partitur. — II. Quatuor, op. 132. (Nr. 12 des Quatuors.) — III. Quatuor, op. 135, (Nr. 17 des Quatuors;) von Frhrn. *v. Weiler.* S. 45.

Caecilia, Cantate von *W. Mangold* (mit einem Notenblatt;) angezeigt von der *Rd.* S. 50.

Solmisation; von *A. F. Häser.* S. 51.

Briefe eines Reisenden über das helvetische Musikfest in Neufchatel; von *N. Kaupert.* S. 51.

Heft 34.

Zur Geschichte der Castraten; von *C. F. Becker.* S. 69.

Anekdote. S. 84.

Méthode pour la flûte, ou traité complet et raisonné pour apprendre á jouer de cet instrument, Ouvrage composé et redigé par *L. Drouët.* — Dasselbe Werk unter demselben Titel, mit französischem, und zugleich mit teutschem Texte; angezeigt von *Gfr. Weber.* S. 85.

Ueber einfache und Doppelzunge, und überhaupt über Articulation auf Blasinstrumenten, insbesondere auf der Flote. Gelegenheitlich der Drouët'schen Méthode pour la flûte; von *Gfr. Weber.* S. 99.

Die Klappen für c und b auf der Flöte, (mit einer Zeichnung); von *Gfr. Weber.* S. 120.

W. Wheatstone's Flötan-Patent-Mundstück, (mit einer Zeichnung); von *Gfr. Weber.* S. 125.

C. Wheatstone's Akokryptóphon; von *GW.* S. 127.

G. Almenräder's weitere Fagott-Verbesserung, (mit einer Zeichnung); von *Gfr. Weber.* S. 128.

Die Ophicleide, (mit einer Zeichnung); von *d. Red.* S. 130.

Utmutetás á Fortepiono, — Anweisung das Pianoforte richtig zu spielen etc, von *Alex. v. Dömeny*; von *d. Red.* S. 131.

Schreiben eines vor Kurzem aus Teutschland nach Newyork abgegangenen Musikers, über den dortigen Musikzustand. S. 133.

Replik; von *Ernst Woldemar.* S. 135.

Heft 35.

Ueber Bestimmtheit der Musik; von *St. Schutze.* S. 137.

Drei weitere Briefe von *C. M. v. Weber* an Herrn Hofrath J. P. Schmidt. S. 143.

Zweite Antwort auf des Hrn. Dorn Recension der Leipz. Allg. M. Zeitung; von *G. W. Fink.* S. 147.

Ueber Orgelmixturen; von Musikdirector *Wilke*, mit einem Vorwort von *Gfr. Weber.* S. 156.

Ueber das i, oder den mit der Zahl 7 übereinkommenden Ton; von *E. F. F. Chladni*, mit einem Vorwort von *Gfr. Weber.* S. 171.

Einladung zu Beiträgen zu einem Denkmal für Chladni und Berner; von *J. G. Hientzsch.* S. 181.

Beurtheilungen:

Volknote, oder vereinfachte Tonschrift, für Chore an Gymnasien und bei Theatern etc., von Dr. *J. A. G. Heinroth*; angezeigt von *Gfr. Weber.* S. 185.

Sonates à l'usage des élèves, pour le pianof. von *Jac. Schmitt*, Op. 51—56.; angezeigt von *Dr. Heinroth*, mit Nachschrift der *Red.* S. 193.

Sammlungen beliebter Musikstücke, herausgekommen unter den Titeln Arion, Orpheus, Amphion etc.; rec. von Dr. *Heinroth.* S. 197.

Sechs Pastoralstücke für die Orgel, von *Fr. Schneider.* Op. 1. — und: Pastoralfuge und Praludium für die Orgel, von *Sechter* und *Assmayer*, angez. von *Chr. H. Rink.* S. 198.

Zwölf Gesänge zur geselligen Freude, von *M. G. Fischer*; rec. von *Chr. H. Rink.* S. 200.

Heft 36.

Etwas über Mozart als dramatischen Componisten; von *G. L. P. Sievers.* S. 201.

Mozarts Beifall in Paris, von *Ebend.* S. 208.

Recensionen:

I. *L. van Beethoven* Messe solennelle, en *Ré* majeur, Oeuv. 123; — II. Sinfonie en *ré* mineur Oeuv. 125; — III. Grand Quatuor en *ut-dièze* mineur, Oeuv. 131; rec. von Dr. *G. Grosheim.* S. 217. (Dazu 9 Notenblätter.)

I. Rondo brillant pour pianoforté, par *J. Pohl*, Oeuv. 6. — II. Rondo w. o. Oeuv. 7; rec. von *A. Vollweiler*. S. 244. (Dazu ein Notenblatt.)

Buchstabenrätheln von *B.* S. 250.

Beilagen:

Drei Zeichnungen auf zwei Blättern.

Zehn Notenblätter.

Intelligenzblätter Nr. 33 — 36.

Bemerkung für die

Buchbinder

beim Einbinden des neunten Bandes.

Der neunte Band besteht aus den Heften 33, 34, 35, und 36.

Beim Einbinden desselben werden die 4 Intelligenzblätter, 33, 34, 35, und 36, zusammen hintenan gebunden, so daß die Bögen, welche unten am Rande die Signaturen L, L, 3, 4, 4 1/2, 5, u. s. w. bis 17 tragen, ununterbrochen nacheinander fortlaufen, und nach diesen die mit den Signaturen A bis E versehenen Bögen der Intelligenzblätter folgen.

Die Notenblätter ꝛc. bleiben einzeln bei den betreffenden Blattseiten. Der halbe Bogen worauf Titelblatt und Inhaltanzeige stehen, wird, wie sich von selbst versteht, ganz voran gebunden.

Die rothen Umschläge der einzelnen Hefte werden, als unnöthig, beseitigt. Der zugleich mit dem 36. Hefte ausgegebene blaue Umschlag zum neunten Bande hingegen ist bestimmt, beim Einbinden dieses Bandes in Pappe, statt gewöhnlichen bunten Papieres zu dienen.

Auf dem ersten und zweiten Bogen des 33. Heftes oder 8. Bandes ist durch Druckfehler gesetzt: Cacilie VIII. Band, wofür es dessen sollte 9. Band.

Rom's
heutige Componisten

von

G. L. P. Sievers.

In Rom gibt es in diesem Augenblicke nur vier Componisten, welche einen öffentlichen Namen haben. Es sind Baini, Director der päbstlichen Sänger; Fioravanti, Capellmeister an der Peterskirche, Terziani, Capellmeister an der Lateranskirche, und der Expater Bonfichi. Alle vier widmen sich blos der Kirche, obgleich Terziani in der früheren Zeit auch für's Theater geschrieben hat.

Unter ihnen ist Baini ohnstreitig der gelehrteste und, als der einzige, welcher im alten Kirchenstyle zu schreiben versteht, auch der berühmteste, oder vielmehr der geehrteste. Besonders hat ihm sein Miserere, welches seit 1816 in der päbstlichen Capelle am Chardonnerstage, dieses Jahr sogar auch am Charfreitage, gesungen worden ist, bei den Kennern und Gonnern der alten Musik (welche fälschlich *alla Palestrina* genannt wird, da schon vorher, namentlich von Costanzo

Festa und Cristoforo Morales, in diesem Style componirt worden ist, wenn wir auch die Setzart der früheren Componisten als diesem Style nicht angehörig betrachten wollen) ein grosses Ansehen verschafft. Doch mehr, als die Composition, wird die musikalische Literatur, oder eigentlicher, die Geschichte der Musik, durch ihn gefördert werden, wenn einst seine Lebensgeschichte Palestrina's und seine kritisch-geschichtliche Darstellung von dessen Messe, an welcher Baini, nach seiner Versicherung, schon seit zwanzig und mehreren Jahren arbeitet, das Licht der Welt erblickt haben werden.

Leider ist Baini in ganz Europa, auf der ganzen Erde sogar, allein im Stande, ein solches Werk zu schreiben, weil ihm allein die musikalischen Kunst- und historischen Schätze des Archivs der päbstlichen Capelle zu Gebote stehen. Ich sage mit Fleiss: leider! denn somit ist es in die Willkür, in die Fähigkeit, in den Fleiss, ja sogar in die Persönlichkeit eines einzigen Mannes gestellt, ob und in welcher Vollkommenheit ein solches Werk, für die Geschichte der alten Kirchenmusik das wichtigste welches geschrieben werden kann, erscheinen soll. Endlich ist, leider, die individuelle Lage Baini's durchaus nicht dazu gemacht, dass durch sie die Ausarbeitung mit der gehörigen Thätigkeit gefördert werden könnte: seine ausserwesentlichen, priesterlichen Beschäftigungen, (Messe lesen, Beichte hören u. s. w.), die Zeit, welche er dem Unterrichte widmen muss,

seine Amtsbeschäftigungen in der Capelle, besonders aber die Unmöglichkeit, für die, auf das Werk verwandte, Mühe auf irgend eine entsprechende Weise entschadigt zu werden (eine Unmöglichkeit, welche noch durch die, von der Welt gänzlich zurückgezogene Lebensweise Baini's vermehrt wird), alle diese Umstände machen das baldige Erscheinen desselben (um nicht zu sagen, das Erscheinen selbst) höchst zweifelhaft. — So viel von Baini.

Terziani ist in Deutschland nicht unbekannt, da er vordem mehrere Jahre in Wien gelebt hat. Ausser vielen Opern hat er eine grosse Menge Kirchensachen geschrieben und fährt damit noch täglich fort. Kein grosses Kirchen- oder Patronatsfest wird hier gefeiert, deren Musik nicht Terziani übertragen würde. Im vorigen Jahre hat er zur Feier des Festes des heil. Luigi Gonzaga in der Ignatiuskirche eine Vesper für zwei Chöre componirt, welche, von nahe an sechzig Sängern vortrefflich ausgeführt, einen grossen Effect gemacht hat und später am Vorfeste und Feste des heil. Johannes in der Laterankirche (*di S. Giovanni in Laterano*) mit grossem Beifalle wiederholt worden ist. Leichtigkeit und Fertigkeit sind Terziani eben so wenig abzusprechen, als Kenntniss des Effects und Geschicklichkeit in der Führung der Stimmen; auch Erfindung und Originalität fehlen ihm nicht, aber wohl, um es mit einem Worte zu sagen, Kraft.

Fioravanti, der berühmte Componist der *Cantatrici Villane*, componirt jetzt nur noch für seine, die Peterskirche. Weniger fruchtbar als Terziani, schreibt er gedachter und fleissiger; aber an Originalität steht er ihm nach; auch im Machen besitzt er weniger Uebung und Geschicklichkeit. Wenn das bisher Gesagte mehr Tadel, als Lob, anzudeuten scheint; so mögen die Leser bedenken, dass ich den höchsten Massstab der Beurtheilung angelegt habe. Oberflächlich betrachtend, könnte man alle diese Werke vortrefflich nennen, denn vortrefflich sind sie wegen des fliessenden, höchst verständlichen Styls, und wegen der Zweckmässigkeit, Gedrängtheit und des Verstandes der äussern Anordnung.

Der Expater Bonfichi, ehemals im Orden *de' Servi di Maria* im hiesigen S. Marcellusskloster (welches er unter den Franzosen verlassen hat, ohne, bei der Wiederherstellung der päbstlichen Regierung, dahin zurückzukehren), lebt meistens ausser Rom, abwechselnd im Kirchenstaate und im Neapolitanischen. Er hat sich besonders durch zwei Oratorien *(Il Passaggio del Mar rosso* und *La Nuvoletta d'Elia)* einen fast klassischen Ruhm in Rom erworben. Beider habe ich bereits mehrere Male im dritten Hefte der Cäcilia Erwähnung gethan. Mit deutschen Ohren gehört, entbehren diese Oratorien freilich der Tiefe und der Begeisterung. Das begründet aber keinen Vorwurf für sie in Italien, besonders nicht in Rom, wo der natürlich-schöne Ausdruck von jeher den Vorzug

vor dem halsbrechenden erhalten hat. Freilich läge der wahre Ausdruck in der Mitte; bekanntlich verstehen nur die Seligen die Mitte zu halten! An Originalität, an einer gewissen Keuschheit, übertrifft Bonfichi die übrigen jetzt lebenden Kirchentonsetzer bei weitem; besonders stehen ihm diese an dramatischer Wirkung, an Charakteristik nach, eine Eigenschaft welche Bonfichi'n diesem Componisten, hätte er sich der Bühne gewidmet, wahrscheinlich, und zunächst in der ernsten Oper, zu den glänzendsten Erfolgen verholfen haben würde. Bonfichi hat neulich einen neuen Triumph gefeiert: sein letzt gesetztes Oratorium; *La Scenda di Giesu Cristo al Limbo* (Christi Höllenfahrt), zuerst bei'm Portugisischen Gesandten und dann zweimal bei'm Sardinischen Generalconsul, Hrn. Rasi, aufgeführt, hat die lebhafteste Sensation erregt. Ausser dass es, heisst es, dem Componisten gelungen ist, in diesem Werke eine Kraft zu entwickeln, deren man ihn bisher nicht für fähig gehalten, hat er eine Neuerung gewagt, welche zugleich von seiner tiefern Einsicht in die Behandlung eines Textes den erfreulichsten Beweis giht: beide Acte bestehen, ohne alle Unterbrechung der einstimmigen sowohl, als mehrstimmigen Stücke und Chöre, aus einem einzigen zusammenhangenden Ganzen, in welchem, mit Ausnahme von ein paar kurzen instrumentirten Recitativsatzen, Alles Gesang ist. Dies setzt voraus, dass der Text (was von allen Oratorientexten gelten sollte) durchaus lyrisch ist. Es ist merkwürdig, wenigstens für mich, dass diese Idee,

welche ich schon vor zwanzig Jahren öffentlich geäussert habe (doch weiss ich nicht mehr, wo?), heut in Italien ausgeführt wird, ein Beweis, dass es in der Kunst sowohl, wie im Wissen und im bürgerlichen Leben, Wahrheiten gibt, welche der menschliche Verstand auf verschiedenen Puncten der Erde zu gleicher Zeit findet, ohne dass sie einer dem andern mitzutheilen braucht. — Aus eigner Erfahrung kann ich über das neue Bonfichi'sche Oratorium nicht urtheilen, da ich keiner der Aufführungen beigewohnt habe; aber alle, welche es gehört haben, stimmen darin überein, dass es in dieser Gattung eine der würdigsten Arbeiten der neueren Zeit sey. Sie hat noch das Verdienst, einen guten, mitunter sogar vortrefflichen, Text zu besitzen. Letzterer ist vom obenerwähnten Hrn. Rasi, der auch die Poesien zu den beiden andern Bonfichischen Oratorien verfertigt hat. Hr. Rasi, durch mehrere dergleichen Arbeiten schon seit zwanzig Jahren bekannt, zeichnet sich in dieser Art von Poesien vor vielen andern aus: es scheint ihn wirklich mitunter ein Metastasio'scher Geist anzuwehen. Es steht nun zu wünschen und zu erwarten, Hr. Rasi, welcher der alleinige Eigenthümer der Christi Höllenfahrt seyn soll, werde dasselbe der *Chiesa nuova* mittheilen und somit auch das grosse Publicum in den Stand setzen, diese Composition in den dortigen, jährlich mit dem Advente beginnenden, Oratorienaufführungen zu hören und schätzen zu lernen. Freilich sollen, heisst es, die guten Patres *dell' Oratorio* (des bekannten Predigerordens, welchem

die Verpflichtung obliegt, jährlich vom ersten Advente bis zum Palmsonntage an jedem Sonn- und hohen Festage, in seiner Kirche, der *Chiesa nuova*, zwischen den zu haltenden zwei Predigten eine geistliche Musik (welche von dem Orden den Namen *Oratorio* erhalten hat, aufführen zu lassen) wenig mehr geneigt seyn auf neue Compositionen (da sie in ihrem Archive alle älteren Meisterstücke dieser Gattung besitzen), noch weniger auf viele Solostimmen, derenes sie der *Scenda di Giesù Cristo al Limbo* acht gibt, Kosten zu verwenden. Doch glaube ich, Hr. Rasi werde, *in majorem sui Bonfichiique gloriam*, einen Ausweg zu treffen wissen. Der Componist war selbst noch Rom gekommen, um die Aufführungen unter seiner persönlichen Leitung zu dirigiren, ist jetzt aber wieder abgereist, um sich nach Bologna zu begeben, und an der öffentlichen Bewerbung um die sehr einträgliche Capellmeisterstelle an der Petroniuskirche, welche daselbst Statt gefunden hat, Theil zu nehmen. Da es heutiges Tages bei dergleichen Stellen weniger auf Tiefe und Gelehrsamkeit, als auf leichten, graziösen und galanten Styl ankömmt; so hat die Ernennung des Paters Bonfichi viele Wahrscheinlichkeit für sich gehabt. Mir ist aber nicht bekannt, ob er oder wer sonst gewählt worden ist.

Bemerkungen

veranlasset durch die Schrift:

Ueber

Reinheit der Tonkunst,

und durch eine Recension der Schrift:

Die Tonkunst in der Kirche,

von

G. L. P. Sievers.

Nur selten kommen mir hier deutsche Schriften zu Gesichte, noch seltener musikalische. Um so angenehmer ist es mir, in diesen Tagen auf zwei von der letzten Gattung gestossen zu seyn, welche ich mit grossem Interesse gelesen habe. Sie sind, heisst es (denn auf dem Titel ist kein Name des Verfassers angegeben), vom geheimen Hofrathe und Professor Thibaut zu Heidelberg. Ob mir gleich der Dilettantismus von Haus aus verhasst ist, weil durch ihn die Kunst auf doppeltem Wege (durch erpfuscherte Leistungen, und durch Verscheuchung der Künstler vom Handwerke) untergraben wird; so machen dennoch die Bemühungen des Herrn Thibaut, der, wie ich höre und sehe, die Kunst mit einem Erfolge liebt und übt, dass er vom Dilettanten zum Meister wird, eine Ausnahme. Die eine der beiden Schriften ist eine, aus den theologischen Annalen des Professors Schwarz zu Heidelberg besonders abgedruckte, Recension der Kocher'schen Schrift: «Die Tonkunst in der Kirche;» die andere führt den Titel: Ueber

Reinheit der Tonkunst. Dieser Titel scheint mir zu allgemein, zu abstract, man weiss nicht, welche Reinheit hier gemeint ist. Beide Schriften handeln den Kirchengesang ab und gehen in so fern von demselben Standpunkte aus, obgleich der Herr Verf. sich in der letzteren Schrift auch über andere, die Tonkunst im Allgemeinen betreffende, Gegenstände verbreitet hat. Die Verbesserung des Kirchengesanges ist, wie ich sehe, in diesem Augenblicke das Thema des Tages in Deutschland. Die Kocher'sche Schrift kenne ich nicht weiter, als aus der eben genannten Recension und aus einigen Erwähnungen derselben in der Cäcilia. Sie dringt, wie es scheint, auf Einführung des vierstimmigen Chorals in der Kirche. Diese ist, meines Dafürhaltens, unmöglich, weil keine Mittel vorhanden sind, eine ganze Gemeinde vierstimmig singen zu lehren. Nur in der Jugend könnte damit der Anfang gemacht, dem Knaben hier aber nur den Discant und Alt eingelernt werden; um ihnen, nach Umwandlung der Stimme, auch den Bass und Tenor beizubringen, müssten dann sie entweder von neuem in die Singschule gehen, oder (was nicht ausführbar ist) früher eine vollendete musikalische Bildung erhalten haben. Es würden auch gedruckte Stimmen erforderlich werden, besonders der Mittelstimmen und des Basses, weil sich diese, bei fünfzig und mehr verschiedenen Choralmelodien, wohl schwerlich auswendig lernen liessen. Ueberdem dürfte der vierstimmige Choral auch aus dem Grunde weniger nothwendig werden, weil schon vor fünfzehn Jahren die Gemeinden in

Norddeutschland nicht mehr im Unisonus singen, sondern häufig eine zweite Stimme und den Bass hören liessen. Wahrscheinlich hat seitdem, bei immer grösserer Vorbereitung des Gesanges unter dem norddeutschen Volke, die Fähigkeit, mehr-, wenn auch nicht vierstimmig, zu singen, zugenommen. Freilich laufen Octaven und Quinten mitunter; aber, wo hört man die nicht? Herr Thibaut hat also Recht, den einstimmigen Chorgesang gegen Hrn. Kocher in Schutz zu nehmen. Die Missbräuche, welche mit denselben getrieben werden, sind freilich tadelnswerth; allein welche gute Sache ist denen nicht unterworfen? Da die Recension nicht deutlich macht, in wie fern die Schrift selbst Mittel zu deren Abschaffung vorschlägt; so übergehe ich diesen Gegenstand mit Stillschweigen. Ueber die deutschen Organisten würden beide milder urtheilen, wenn ihnen der Unfug bekannt wäre, welchen die Italiänischen, sogar die Römischen (die doch unter strengerer Aufsicht stehen) treiben. Das Uebel ist hier so weit gediehen, dass der Pabst sich gezwungen gesehen hat, dagegen zu Anfange des Jubeljahrs eine Verordnung ergehen zu lassen, in welcher, während desselben, auch die Instrumentalmusik in den Kirchen verboten, zugleich aber angedeutet wird, es sollte, bei besondern Gelegenheiten, Erlaubniss dazu ertheilt werden. In der Schrift: Ueber Reinheit der Tonkunst, führt der Hr. Verf. mehrere der, in der Recension angedeuteten Ideen weiter aus. Sie erhält einen Schatz praktischer Bemerkungen, besonders solcher, welche sich auf

das Wesen der alten Kirchenmusik beziehen. Man sieht, Hr. Thibaut befindet sich hier, wie man zu sagen pflegt, in seinem Elemente: wohl schwerlich dürfte es einen ausübenden Künstler, vielleicht sogar wenige vom Handwerke geben, welche ihm in Kenntniss und gehöriger Würdigung der alten und älteren Meister gleich kämen, besonders in Deutschland. Der grosse Musikverein, den er in Heidelberg gegründet und, wie ich höre, bis zu einem seltenen Grade von Vollendung ausgebildet hat, ist ihm Veranlassung geworden, das theoretische Studium der alten Meister im Wege praktischer Ausführung in sich zu beleben und Früchte tragen zu lassen; denn das blosse Partiturenlesen verschafft wohl Kenntniss des Buchstabens; das Hören allein aber führt zur Anschauung des Geistes. Dass die Schrift nicht allein mit Sachkenntniss, sondern auch mit Geschmack und Lebendigkeit, und dennoch mit Popularität abgefasst ist, lässt sich als eine Zugabe betrachten, an welcher ähnliche Producte in der Regel keinen Ueberfluss haben. Es kann meine Absicht nicht seyn, hier eine eigentliche Recension der Schrift zu schreiben; ich begnüge mich daher, einige ihrer Hauptmomente herauszuheben und meine Bemerkungen hinzuzufügen. Hr. Thibaut sagt, dass, hinsichtlich des Effects, die Instrumente keinen Vergleich mit den Menschenstimmen aushalten. Von der Wahrheit dieser Behauptung kann sich besonders derjenige überzeugen, welcher Gelegenheit gehabt hat, den Vortrag der hiesigen päbstlichen Sänger, nicht etwa in der Privat-Capelle des Quirinalischen,

noch in der Sixtinischen *) des Vaticanischen Pallastes (deren beschränkter Raum oder vermeintlich akustische Bauart vielleicht auf Begünstigung des Effects des Vortrags schliessen lassen dürften), sondern in der Peterskirche (bei Gelegenheit der zwei Messen, welche hier der Pabst, am ersten Oster- und am Peter- und Paulstage (29. Juni) liesst) zu hören und den Unterschied kennen zu lernen, welcher sich zwischen diesen Leistungen (bekanntlich ohne alle Instrumental-Begleitung), und den Aufführungen in den übrigen Kirchen, von dem zahlreichsten Orchester unterstützt, findet. Er ist so auffallend, dass man ihn allerdings, wie

*) Der Unterschied, welcher sich zwischen der Sixtinischen Capelle im Vaticanischen, und der päbstlichen Privat-Capelle im Quirinalischen (Montecavallo-) Pallaste befindet, scheint immer im Auslande noch nicht gekannt zu seyn. Residirt der Pabst auf dem Quirinale (Monte Cavallo); so werden die sogenannten päbstlichen Capellen, das heisst diejenigen Messen, welchen er an hohen Festtagen öffentlich und in Begleitung seines geistlichen Hofstaates beiwohnt, in der dortigen Capelle gehalten; die Sixtinische Capelle ist eigentlich nur für die Feier der Charwoche und des ersten Adventsonntages und der Messe in der Weihnachtsnacht bestimmt. Doch finden auch hier die erwähnten päbstlichen Capellen und Vespern Statt, wenn der Pabst, wie in diesem Augenblick der Fall ist, auf dem Vaticane residirt. Päbstliche Messe wird eine solche genannt, welche der Pabst selbst liesst, und dergleichen finden nur zwei im Jahre, am Oster- und Peter- und Paulstage, und zwar beide in der Peterskirche, Statt.

der Hr. Verf. berichtet, bei der Krönung Buonaparte's, wo der Gesang der pabstlichen Capelle mit dem Spiele von achtzig Harfen in Conflict gerathen ist, bemerkbar gemacht haben kann, ob mir gleich von der angeführten Beschämung der Pariser über ihren, jenem Harfenspiele geschenkten, Beifall, nichts zu Ohren gekommen ist, auch der Geschmack derselben sich eher dem schwirrenden Effecte der Harfen, als der grandiosen Wirkung eines männlich-kräftigen, einfach-erhabenen, Gesangsvortrages, ohne Instrumental-Begleitung, anschmiegen möchte. Das Stück, mit welchem die pabstlichen Capellsänger die unmusikalischen Pariser bekehrt haben sollen, ist dem Hrn. Verf. zu Folge, das Motett: *Tu es Petrus*, von Scarlatti, gewesen. Ob dieser Componist ein solches Motett gesetzt hat, ist mir unbekannt; aber so viel weiss ich, dass in der pabstlichen Capelle kein solches, überhaupt kein Stück von Scarlatti mehr gesungen wird. Ein Motett: *Tu es Petrus*, existirt allerdings in derselben, ist aber von Palestrina, und wird gewöhnlich am Jahrstage der jedesmaligen Pabstwahl aufgeführt. Die letzte Composition Scarlatti's, welche eins der Gesangstücke der pabstlichen Capelle ausgemacht hat, sein Miserere, ist noch im Jahre 1710, jedes Jahr am Chardonnerstage in der Sixtinischen Capelle gesungen worden. Wann man eigentlich damit aufgehört, habe ich nicht erfahren können. Was der Hr. Verf. von den Ursachen des Verfalls der Kirchenmusik sagt, verdient die höchste Beachtung. Besonders wahr ist die Bemerkung, dass die heutige Volksstim-

mung zu unruhig, zu befangen, zu aufgeregt geworden sey, um sich noch an der edlen, erhabenen Einfachheit der älteren Kirchenstücke ergötzen zu können. Nur möchte dem Verfasser ein Vorwurf daraus gemacht werden können, dass er diese Stimmung zu seinem Tadel begründet, als hätte sich die heutige Generation das unruhvolle Streben, von welcher sie gepeinigt wird, selbst gegeben; letzters ist Product der Zeit und, als solches, unabhängig vom Wollen oder dem Einflusse des Volks. Aus demselben Grunde (und ich spreche hier meine innerste Ueberzeugung aus) ist auch die Zeit jener grossen Kunsterscheinungen vorüber, deren Schöpfung sowohl, als Genuss, eine innere kraftig-thatige Ruhe, aber keine schwindsüchtig-rührige Befangenheit, erheischte. Mögen die Kunstwerke der neueren Vorzeit immerhin von einigen auserwählten Geistern, welche sich entweder von jener leidenthatigen Unruhe frei zu erhalten oder sie zu beherrschen gewusst haben, genossen werden; das Volk wird und muss gefühllos dagegen bleiben. Aber wahr ist (und ich stimme dem Verf. um so unbedingter bei, als ich häufig selbst diese Erfahrung gemacht habe und sie noch täglich mache), dass der Kreis derjenigen, welche jene Werke (hier vorzugsweise von den musikalischen geredet) geniessen, sich vielfach erweitern lasse, durch würdige Aufführung, durch Fingerzeige, durch Auseinandersetzung ihrer Vorzüge, ja endlich durch erzwungene Anhörung derselben: oft sind vortrefflich organisirte und für die Musik höchst empfängliche Menschen in einer

solchen apathischen Fahrlässigkeit befangen, dass man sie, der Mühewaltung wegen, welche ihnen, obgleich ihre Kräfte nicht übersteigend, das Anhören derselben verursacht, mit Gewalt dazu zwingen muss; dann aber auch, wenn sie einmal den Anlauf genommen haben, um so sicherer auf ihre Ausdauer rechnen kann. Der alten Kirchenmusik Freunde, Gönner, Theilnehmer zu schaffen, vermögen nur geschlossene Vereine, aus den Edelsten des Volks bestehend, und geboren, erzogen und gross geworden mit dem erforderlichen Enthusiasmus, Vereine, wie der Verfasser selbst, höre ich, gebildet hat; dem grossen Haufen, besonders dem protestantischen, in welchem sich jene Unruhe am meisten offenbart, werden und müssen nur solche Compositionen zusagen, welche eben so unruhig sind, als er selbst. Was von der Kirche, gilt auch vom Theater. Wenn ich selbst, hinsichtlich des letztern, oft eifernd geredet habe und noch rede; so ist es geschehen, nicht, um eine absolute Wiedergeburt herbeizuführen, an welche ich wohl oft mit der Feder, aber nie im Herzen, geglaubt habe, sondern nur um der zu schleunigen Entartung vorzubeugen. Dass die Auserwähltern den dramatischen Meisterwerken zugethan bleiben werden, wie den kirchlichen, ist keinem Zweifel unterworfen, eben so, dass der wahrhaft, ich möchte sagen, bis in's Mark und Bein gebildete Geist der genievollen, veredelten Musik, geistlichen sowohl als weltlichen, wenn sie auch nicht gerade den Stempel der vollendetsten Meisterschaft an der Stirn trägt, fortwährend Geschmack abge-

winnen wird. Darf ich mich selbst zum Beispiele anführen? Ich höre oft am Morgen in der päbstlichen Capelle eine Pelestrinasche Messe mit demselben innigen Vergnügen an, wie Abends in der *Chiesa nuova* ein Oratorium von Cimarosa, Anfossi Paesiello, oder Bonfichi. Aus demselben Grunde und «weil der grosse Haufen nur Sinn und Kraft für das Mittelmässige hat,» sollen, meint der Verf., «jetzt beliebte Theatersachen nicht so scharf kritisirt werden, wie es wohl von Kunstkennern zu geschehen pflegt.» Wären die «Sachen,» auf welche der Hr. Verf. hier anzuspielen scheint, blos mittelmässig, sicher, jeder vernünftige Kunstfreund, der da weiss, was er will, würde sie ertragen, ja sie sogar geniessen, wie sich aus mittelmässigen poetischen Geistesprodukten immer noch eine oder die andere Unterhaltung schöpfen lässt. Aber jene Compositionen sind zugleich erlogen und erlogene Mittelmässigkeiten werden verächtlich, sie mögen durch Worte, oder durch Töne ausgedrückt seyn. Ein Componist, zum Beispiele, welcher, den Zorn mahlend, aus Mangel an Tiefe und Innigkeit des Gefühls, nicht zur höchsten Stufe des erforderlichen Ausdrucks gelangt ist, hat immer nur in der Quantität, nicht in der Qualität gefehlt, und sein Beginnen lässt dem Vergleiche, also dem Urtheile, Raum, in welchem letztern allein schon ein bedingtes Interesse liegt; — wenn aber der Componist den Zorn ausgedrückt hat, als wäre es die Freude; so erwackt eine solche Verkehrtheit nur Ekel. Komme ich zurück an der Schrift des Hrn. Thibaut. Wenn es wahr

ist; was derselbe anführt, dass man in den protestantischen Kirchen Deutschlands hin und wieder damit umgehe, den Gesang ganz zu verbannen, aus dem Grunde, weil er den Eindruck der Predigt störe, so muss man gestehen, der heil. Philipp von Neri, der Gründer des bekannten Prädigerordens *(dell' Oratorio)*, hat eine völlig entgegengesetzte Meinung gehabt: er war es bekanntlich, der, um die Gemüther der versammelten Gemeinde zu Gunsten der Predigt zu stimmen, jene geistlichen Musiken einführte, welche, wie oben gesagt, nach dem Predigtsaale *(Oratorio)*, wo sie aufgeführt wurden, *Oratorj* genannt wurden und sich nachher, unter diesem Namen über ganz Europa verbreitet haben.

Schliesse ich mit einigen Aeusserungen des Hrn. Thibaut, in Hinsicht deren ich nicht einerlei Meinung mit ihm seyn kann. Die vornehmste betrifft den musikalischen Charakter Gluck's, den er vorzugsweise vor Mozart und Händel, romantisch nennt. In dem Sinne, wie wir dies Wort in der Aesthetik zu nehmen pflegen, das heisst als Gegensatz der positiven Bildung der Griechen, also gleichbedeutend mit gemüth-, ahnungsphantasievoll, möchte Gluck, dessen rein-positiver, materieller Ausdruck, obschon die erste Anlage dazu schon vor seiner Ankunft in Paris in ihm, dennoch späterhin allein von Französischem Geiste und Französischen Grundsätzen seine endliche vollendete Ausbildung erhalten hat, wohl nichts weniger, als romantisch genannt zu werden verdienen. Eben weil der

Charakter Gluck's so eminent antiromantisch ist, haben seine Werke das Bürgerrecht und den Ruf nationeller Klassicität in Frankreich in einem Masse erhalten, wie sie keinem andern in- noch ausländischen Componisten daselbst zu Theile geworden sind. Denn es ist nicht wahr, dass Piccini und Sacchini der Nation zugesagt haben; nur eine antinationale Coterie war es, welche, an ihrer Spitze die unglückliche Marie-Antoinette, für sie Partei nahm. Gluck gehört so offenbar der Französischen Nation an, dass er noch heutiges Tages in Frankreich gefällt, wie vor fünfzig Jahren, und dass er gefallen wird, bis die Kunstbildung der Franzosen einen gänzlichen Umschwung genommen haben wird, eine Epoche, welche, obgleich unvermeidlich, dennoch noch nicht so bald eintreten dürfte. Einem einzigen ausländischen Componisten, gleichfalls einem Deutschen, mit noch intensivern Mitteln versehen, als Gluck, wäre es vielleicht gelungen, sich neben diesen zu stellen, oder ihn vielleicht gar zu entthronen, hätten ihn nicht Kummer und Noth (wie es scheint, das Erbtheil aller wahren Genies) in der Blüthe der Jahre fortgerafft: Vogel, dieser junge Riese, hat in seinem vortrefflichen Demophoon, seinem ersten und letzten Werke (*la Toison d'or* ist unvollendet geblieben), gezeigt, welche kolossale Kraft er, zum vollen Auswuchse gelangt, würde entwickelt haben.

Wenn ich daher glaube, dass Gluck'n das Beiwort romantisch in keiner Weise gebühre; so

dünkt mich dagegen (abermals im Gegensatze mit der Meinung des Hrn. Thibaut), dass Händel allerdings Anspruch auf dasselbe machen könne. Dass dieses Componisten grosses umfassendes Genie nicht europäisch geworden ist, davon liegt die Ursach allein in dem Lande, wo seine Werke entstanden und ihnen ein Stempel aufgedrückt und Fesseln angelegt worden sind, welche zu charakterisiren, mir hier die Beschränktheit des Raums verbietet: England, seit es in seine innere politische Ruhe versunken ist, vermag wohl zu Industrie- und mechanischen, aber zu keinen poetischen, Kunstwerken zu begeistern.

Wenn übrigens irgend ein Componist der Vorzeit und Gegenwart romantisch genannt zu werden verdient, so ist es Mozart, dem diese Eigenschaft im höchsten, erdenkbarsten Grade eigen ist. Dass Hr. Thibaut dieser Meinung nicht zu seyn, dass bei ihm überhaupt Mozart den Ruf jener unfehlbaren Meisterschaft nicht zu besitzen scheint, welche ihm alle wahren, geistvollen Kunstkenner, zu denen sicher Hr. Thibaut mit vollem Rechte gezählt zu werden verdient, zugestehen, sind die einzigen Züge, welche man aus seiner Schrift verwischt zu sehen wünschte. Endlich merke ich noch an, dass Hr. Thibaut, gleich vielen andern musikalischen Schriftstellern und Tonkünstlern, den Ausdruck, Figural- (oder besser, figurirter) Gesang dem einstimmigen Gesange entgegen zu setzen, ihn also in dem Sinne von vier-, oder mehrstimmigem Gesange zu neh-

men scheint. Dies ist ein Irrthum: *Canto figurato* war dem *Canto fermo*, in welchem letztern jede Note eine und ebendieselbe Dauer hatte, wo also auch die Tacteinschnitte, so wie die verschiedenen Tactarten, fehlten, entgegengesetzt und bedeutete den Gesang in Noten von verschiedener Dauer. Es ist ausgemacht, dass, wie ich in meiner Geschichte der päbstlichen Capelle gezeigt habe, der *Canto armonico*, oder der mehrstimmige Gesang, längst vor dem *Canto figurato* existirt hat.

Zum Schlusse führe ich noch an, dass Herr Thibaut der Meinung ist, man solle die ältere Kirchenmusik, in Privatcirkeln vorgetragen, blos mit dem Fortepiano begleiten. Er gestattet also doch irgend eine Begleitung. Nun aber sind die Palestrina'schen und *alla Palestrina* geschriebenen Gesänge nicht wohl im Stande, begleitet zu werden. Denn, wie soll dieses bewerkstelligt werden? Harmonisch, das heisst, in Accorden? Dem widerstreht der Styl jener Musik, der stets fugirt und contrapunctisch ist. Die Begleitung müsste also die Noten spielen; wie würde aber dadurch der Gesang an sich selbst gestört werden! Ich glaube daher, dass, wo einmal sich Gesangvereine zu der Höhe von Virtuosität emporgeschwungen haben, welche in den Stand setzt, die alten Kirchensachen zu singen, es keiner Begleitung, weder zur Unterstützung der Sänger und zur Festhaltung des Tons (welches beides von jener Virtuosität unnöthig gemacht wird), noch weniger

zur Verstärknng des Effects, welches gar ein Unding ware, bedarf. Wo aber eine solche Begleitung mit ästhetischem Erfolge (denn die materielle Nothwendigkeit sollte eigentlich, da jeder Sanger den Ton zu halten verstehen, oder gar nicht singen muss, nie in Betracht geaogen werden) vorgenommen werden kann, da sollte, statt des Fortepiano's, dessen hohler, unsangbarer, Prallten ganz nnvereinbar mit der Menschenstimme iat, der sogenannte Flügel wieder in die Mode gebracht werden. Dies sangbarste, poetische, ich möchte sagen, romantischte aller Instrumente, welche ich kenne, wie man dergleichen noch jetzt in Italien, besonders hier in Rom, findet, scheint eigentlich dazu gemacht zu seyn, die menschliche Stimme zu begleiten. Der Flügel, welcher hier auf dem Chore der *Chiesa nuova* zum Accompagnement der Oratorien gebraucht wird, versinnlicht die Idee der Davidsharfe, wie sie uns die Bibel beschreibt, auf eine sehr auffallende Weise.

Recensionen.

Missa composita a Ludovico von Beethoven, Op. 123. (Partitur und ausgesetzten Stimmen.)

Moguntiae ex taberna musices B. Schott filiorum. Paris chez les fils de B. Schott. Anvers chez A. Schott.

Messe solennelle à quatre parties Solo et Choeur, par Louis von Beethoven, arrangée pour le Pianof. par G. Rink. (Clavierauszug nebst ausgesetzten Singstimmen.)

Mayence et Paris chez les fils de B. Schott. — Anvers chez A. Schott.

Zwei Recensionen.

Erste Recension.

Von Dr. *Grossheim.*

Wir sind es gewohnt, Beethoven stets auf der Zinne des Kunsttempels zu finden, wie hatte er hier, ein Dank- und Sühnopfer am Altare des Herrn niederlegend, eine minder hohe Stufe betreten wollen! Und so sehen wir denn auch in diesem Werke, alle, in dem unsterblichen Künstler gelegene Mittel aufgeboten, und die Anwendung derselben so geordnet, dass sein Opfer ein wohlgefälliges seyn muss. Grösse und Schönheit, welche sich hier, bald in Lobgesangen, dann in stiller Demuth, und ängstlicher Bitte zu entwickeln drangen, dies nach Würden darzustellen, überlasse ich gern einem Gewichtigtern der Tonkunst, indem ich mich nur auf die möglichst einfache Anzeige des Werkes beschränke. Einem nicht zu unterdrückenden Kunstgefühle jedoch mag es der Leser zuschreiben, wenn ich zuweilen die mir selbst gezogene Linie überschreite.

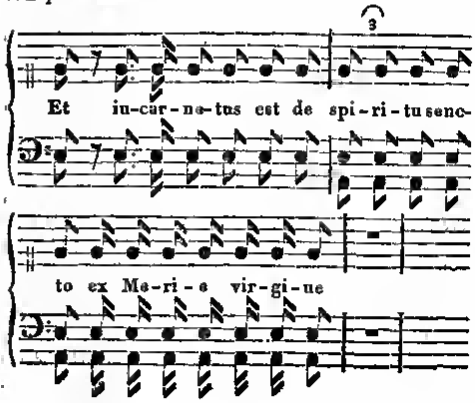
a) Das *Kyrie.* (*Assai sostenuto*, C.) Hier entfaltet sich sogleich der unermessliche Reichthum erhabener Harmonien B's, und tief ergreifend sind die Melodieen des reuigen, um Gnade flehenden Sünders. — Leise beginnen

vier Solostimmen der Sänger, der Chor folgt. Oft sind die Ersten blos Nachhall des Zweiten. Mehr kontrapunktirt behandelt ist das *Credo*.

b.) Das *Gloria* (*Vivace*, $^3/_4$.) Die ganze Masse bestehender Blase- und Saiten-Instrumente ist hier in Anspruch genommen, und hoch hinauf jubeln alle, jedes in der ihm eigenthümlichen Art. Bei den Worten: »*et in terra pax*« wird es ruhig, wie bei Handels: »*peace on earth*,« und das beglückende Gefühl des Friedens zieht ein in die Herzen der Reinen. Sanft, wie der Dankende sich ausspricht, beginnen darauf die vier Solosänger das »*Gratias*.« Bei den Worten: »*Domine Deus, Rex coelestis, pater omnipotens*« durch den Gedanken an den König der Könige mächtig ergriffen, zerbricht B. keck die Fessel der Einheit, in den stillen Dank den lautesten Jubel mischend; und wieder ertönt das vollstimmigste Orchester, des Chores ganze Kraft mit sich fortreissend. Selbst der bis jetzt, und zwar bedachtlich, unbenutzt gebliebene Posaunen-Schall fügt sich zum erschütternden Ganzen, um bei den Worten »*pater omnipotens*« seine Macht, hohe religiöse Gefühle zu erwecken, in lang gezogner, so meisterhaft, als einfach gesetzter Akkordenreihe darzuthun. Ein besseres Hindeuten, auf den richtigen Gebrauch der Posaunen, möchte es nicht leicht geben. Aber nicht allein dem Ueberschwellen hoher Gefühle, sondern auch, um zwischen dem sanften »*Gratias*« und dem folgenden »*Domine fili*,« eine Absonderung zu gewinnen, verdanken wir wahrscheinlich jene entzückende Abweichung, in so fern es eine solche zu nennen ist. In einigen Casuren, mehr jedoch am Schlusse des »*Domine fili*« welches nur von den sanftern Blaseinstrumenten begleitet wird, hören wir in den Saiteninstrumenten Nachklänge aus dem »*Domine Deus*,« die alsdann, wenn selbst der Chor das »*Domine Deus, Agnus Dei, filius patris*,« wiederholt, bis zum Ende des Stückes fortdauern. Das Gefühl der Sanftmuth, mit welcher der Welterlöser unsere Sünden trug, erwecket B. durch wohnevolles Getön der Blaseinstrumente, vorzüglich der

Flöte, die uns an die Altäre Griechenlandes versetzt; und nur Solosänger tragen das: »*qui tollis peccata mundi*« vor. Ein Paukenwirbel leitet sodann zu dem »*Quoniam*,« und Kraft, Hoheit und Macht der Trinität werden hier so laut als würdevoll verkündet. Ein Studium für den Kontrapunktisten ist das: »*in gloria Dei*,« wie das folgende »*Amen*,« welches mit einem neuen Thema anhebt. Um jedoch der scheinbaren, wenig kirchlichen, wiewohl sehr gewöhnlichen Solmisation auf dem Vokal *A* zu begegnen, lässt B. abwechselnd in Solostimmen, und in Chor, die Worte des »*Quoniam*« wiederholen. Am Schlusse ertönt noch Ein Mal das »*Gloria in excelsis*« und das Ganze endet mit einem lang gehaltenen *Gloria!* —

c) Das *Credo.* (*Allegro non tanto*, *B-dur* C) hebt mit vollstimmigem Orchester an, ja selbst mit Posaunen. Dem »*et incarnatus est*« wird zuerst eine weniger starke Begleitung zu Theil; es ist mehr kontrapunktisch gearbeitet, und wird nur von den Solostimmen gesungen, zu denen jedoch zwei Takte vor dem Schlusse der Chor tritt, und rein psalmodisch



die Worte: »*et incarnatus est de spiritu sancto ex Maria virgine*« ja selbst in möglichster Kürze, hören lässt. Sonderbar genug!! — Erschütternd ist das »*Crucifixus*« und das »*sepultus est*,« welche Beide von den Solosängern und dem Chor vorgetragen werden. Aber wieder sonderbar ist es, das »*et resurrexit*« in fünf kurzen Takten abgefertigt zu sehen (?) Das »*ascendit*« ist wieder ganz kontrapunktisch abgefasst. Im »*judicare vivos et mortuos*« treffen wir auf eine hochst originelle Akkordefolge, und Stimmvertheilung. Das »*credo in spiritum sanctum*« kontrapunktisch bearbeitet, schliesst sich an das *Amen* mit einer Doppelfuge, wobei, aus bereits erwähnten Gründen, die Worte »*et vitam venturi*« in Anspruch genommen werden.

d) Das *Sanctus* (*Adagio, D-dur, $^3/_4$*) ist ganz ohne Violinbegleitung, an deren Stelle zwei Altgeigen und zwei obligate Cello's getreten sind. Clarinetten, Fagotte, vier Horne, Posaunen, Trompeten und Pauken, gesellen sich zu jenen; nur die vier Solosanger nehmen Antheil an diesem besonders ausgezeichneten Stücke: Die Heiligkeit des Herrn umschwebt hier die betende Gemeinde, ein religiöser Schauer bemächtigt sich ihrer beim Schluss, der aus einer zitternden Bewegung der Saiteninstrumente, selbst des Contrabasses, auf einem verminderten Septimenakkorde hervorgeht, zu dem die wirbelnde Pauke, und zwei Horne die Unterterz legen, ihn also zu einem Nonnenakkorde gestaltend. Bei dem »*Pleni sunt coeli*« ist wieder das ganze Orchester in Thatigkeit, wiewohl, wie beim »*Sanctus*« nur die Solosanger sich damit befassen, die auch das »*Osanna*« rein kontrapunktisch verfasst, allein vortragen. Hierauf folgt ein Instrumentalstück »*preludium*« überschrieben, das aus zwei Floten, (und zwar in ihren tiefsten Tönen), von zwei Fagotten, zwei Altgeigen, Violoncello's und dem Contrabasse bestehet. Aber von der möglichsten Höhe herab steigt in dem »*Benedictus*« eine Sologeige, steigen mit dieser zwei Floten hernieder, und umschweben uns wie Frühlingsluft. Sie verkünden den lieblichen Gang

des Himmelsboten, von dem auch Händel in seinem Messias ein so schönes Bild gegeben. Es begrüssen den Gesandten der Gottheit die Erdenbewohner. Er steigt hinauf wieder, und bis zu den Wolken begleitet ihn Flöten und Harfengelispel, und der segnenden Lippe dankend Gebet.

e) Das *Agnus Dei. (Adagio, h moll. C.)* Hier fangen die Fagotte an, und werden von vier Hornen begleitet. Dann tritt der Gesang ein, mit dem Basse der Solosänger. Späterhin tragen die Tenore und Bässe des Chores, und zwar in ihren tiefsten Tönen, das »*qui tollis peccata mundi, miserere nobis*« vor, und dann erst vereinigen sich mit ihnen die Diskante und der Alt. Das »*dona nobis pacem, (Allegretta vivace. D-dur $^{2}/_{4}$)* ist kontrapunktisch bearbeitet und wird vom Chor, und dann von vier Solostimmen, gesungen. Dann aber tritt noch einmal das »*Agnus Dei*« an *(Allegro Assai, C.)* Ein ängstlich Paukengetön führt zu einem Recitative, in welchem der Alt der Solostimmen, die Worte »*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi*« vorträgt; ihm folgt auf ähnliche Art der Tenor bis zu dem Worte »*miserere*« wo ein *a tempo* beginnt, und der Sänger die Stimme bis zur höchsten Stufe erhabt, der Chor aber das »*miserere nobis*« laut erschallen lässt. Das »*dona nobis pacem*« wird sodann noch einmal wiederholt. Dann folgt ein langer, kontrapunktischer Instrumentalsatz, der zur Conclusion des Ganzen führt, zu der B nicht das gewöhnliche »*Amen*« sondern die Worte »*Agnus Dei, dona nobis pacem*« genommen.

Beides, Partitur und Klavierauszug dieses Werkes, machen den Verlegern H. H. Schott in Mainz viel Ehre. Möge es ihnen in pekuniärer Hinsicht so viel Nutzen bringen, als es der Kunst gebracht.

Cassel am 20. März 1828.

Dr. *Grossheim.*

Zweite Recension.

Von Professor *Fröhlich.*

Bereits im Jahre 1822 hörte Ref. von einem angesehenen Freunde Beethovens, dass dieser Meister mit der Verfertigung einer grossen Sinfonie und einer feierlichen Messe beschäftiget sey, worin er sein ganzes Kunstvermögen entfalten wolle.

Welches Ausserordentliche dieser ausgezeichnete Geist in jener Sinfonie, mit Chor nach dem Texte aus Schillers Ode: An die Freude, geliefert habe, ist bereits von dem Ref. in diesen Blättern ausführlich entwickelt worden. Wir stehen nun bei der Betrachtung dieses Werkes, auf welches Beethoven, wie es die Bearbeitung deutlich zeigt, ungemeinen Fleiss verwandt, und worin sowohl im Ganzen als Einzelnen zu erkennen ist, mit welcher Liebe er sich demselben hingab. — In einem jeden Kunstwerke sind hauptsächlich die beiden Punkte zu betrachten: 1) Welches Maas der schöpferischen Kraft findet sich vor, welcher Erschwung dieser, so wie welche Quelle spricht sich im Ganzen und Einzelnen aus; 2) wie hoch steht das Werk als Kunstgebilde im engeren Sinne.

Was man in der ersten Beziehung von einem musikal. Kunstwerke und seinem Verfertiger fordern kann, darüber ist ausführlich in Nro 1 dieser Blätter, bei Gelegenheit der Beurtheilung des Voglerischen Requiems, gesprochen worden. Und der Ref. bemerkt nur hier im Allgemeinen, dass ihm unter der sehr bedeutenden Anzahl von Messen, von der ältesten und neuesten Zeit, selbst die trefflichen Arbeiten von Cheruhini nicht ausgenommen, kaum ein einziges Werk bekannt ist, das eine so ungemeine Spannkraft aller schöpferischen Vermögen entwickelt, einen so grossen Erschwung, ein so hochbegeistertes Gemüth — das sich in einem so ausserordentlichen Entströmen drängender Erfüllung kund gibt, — besonders aber keine solche, die

Seele des Hörers so ganz fesselnde Kraft, wie wir dies hier im Allgemeinen und in einzelnen Stücken finden. In dieser Hinsicht bleibt es ein Musterwerk, an dem sich jeder Tonsetzer so weit hinan schwingen kann, als es sein geistiges Vermögen verstattet, durch dessen Studium — besonders wenn er diese unendliche Fülle grosser Begeisterung in sein Gemüth aufzunehmen, sich damit zu befruchten und seine schöpferische Kraft zu erheben und zu stärken versteht, — er den gewaltigsten Erschwung in jeder Beziehung gewinnen mag.

Hier kann er finden, wie man im höchsten Geiste der Romantik, oder, was dasselbe ist, im Geiste des Christenthums, arbeiten soll; hier kann er verstehen lernen, was J. P. Richter so schön als treffend sagt: »Wenn die Griechen die schönen Künste eine Musik nannten: so ist die Romantik eine Sphärenmusik. Sie fordert das Ganze eines Menschen, und zwar in zartester Bildung, die Blüthen der feinsten, höchsten Zweige; und eben so will sie im Gedichte — was jeder Kunstwerk seyn muss — über dem Ganzen schweben, wie ein unsichtbarer, aber mächtiger Blumenduft.«

Steht das Werk schon in dieser Beziehung auf einem so erhabenen Punkte, so verdient es nicht weniger unsere Bewunderung in Hinsicht der tiefen Auffassung der Idee, und der Gestaltung derselben, die, wenn sie auch in einem oder dem anderen Theile so manches zu erinnern übrig lässt, doch von einer ausserordentlichen Kraft und Begeisterung durch die Anschauung der grosartigen Idee zeugt, wie wir sie nur bei Genien erster Art antreffen. —

Die Ideen von der, das ganze Universum durchdringenden Welt-Seele, von der höheren Bestimmung der Menschheit, dem Sündenfalle, der Erlösung derselben, der Einwirkung guter und böser Geister, der Bevölkerung des Himmels und der Erde durch Wesen der verschiedensten Art, die bei den Griechen von der Erde-Tiefe, von den

beseelten Flüssen und Bergen in ununterbrochenem Zusammenhange bis zu des Olympos erhabenster Gottheit sich erstreckte, kurz die verschiedene Darstellung des Verhältnisses des Irdischen zum Ueberirdischen, so wie der Befruchtung und Erhebung jenes durch dieses, waren stets der wichtigste Gegenstand aller Mythologieen, die sich in manchfaltigen, bald mehr sinnlichen, bald mehr geistigen Ansichten, darüber aussprachen, je nachdem die eigene Richtung eines Volkes — worauf auch das klimatische Verhältniss, mehr südlich oder nördlich, einen wesentlichen Einfluss hatte — und der Zustand seiner Kultur beschaffen war. Was die Vorzeit in tiefer Ahnung in ihren verschiedenen mythologischen Gebäuden, was der Orientalismus besonders in der indischen Mythologie, was der Norden in der Edda Treffliches an höheren Ideen hatte, das herrliche Erschwingen zu den schönsten Anschauungen im Pythagoreismus und Platonismus, Alles hat sich im Christianismus und zwar auf eine Weise verbunden, welche eben so dem tiefsten Forschungs-Geiste Aufschluss über die wichtigsten Geheimnisse der Welt-Regierung und des Auflösens des Endlichen in dem beseligenden Quell des Unendlichen giebt, als zugleich die vollste, edelste Befruchtung für das Leben darbietet. Denn auch der Mensch mit beschränkter geistiger Kraft kann diese in sein Gemüth aufnehmen, und dadurch, wie von einer höheren unsichtbaren Hand geleitet, sich in Heiligkeit erschwingen, so ganz im Sinne Schillers:

„Was kein Verstand der Verständigen sieht,
Das übet in Einfalt ein kindlich Gemüth."

Und so wie die Alten schon die Opfer als schuldigen Tribut des Dankes betrachteten, als Anerkennung der höheren Macht der Götter, welcher alles Irdische unterworfen ist: so führte auch die christliche Religion dieses in dem Opfer der Messe ein.

Ist die Messe schon in dieser Beziehung das Wichtigste und Wesentlichste beim christlichen Kultus — diesen in seiner wahren Bedeutung ergriffen, welche somit auch die des philosophischen Standpunktes ist — : so bietet sie zugleich die interessanteste Gelegenheit zum höchsten Erschwung für Geist und Gemüth dar. Denn der die grossartige Handlung verklärende Text enthüllt nicht allein die höchsten Geheimnisse der Menschwerdung und Menschen-Erlösung, das Grosse einer ewigen Welt-Regierung; sondern er entwickelt auch in den eingreifendsten Kontrasten die höchsten Bilder des Lebens: die Schauder der Sündennacht, Tod und Gericht, so wie das Leben der Tugendhaften in ewiger Wonne; den ernsten, strengen Richter, und den liebevollen Vater, der seinen eigenen Sohn zur Erlösung sandte; den Geist, von dem alle Erleuchtung ausgeht; wie die Bösen durch Strafe zum Bessern getrieben, die Guten durch ewige Belohnung beglückt werden, bis einstens Alles sich vereinen wird in dem Reiche des Allvaters, dem unzählige Schaaren beglückter Geister zurufen: »Heilig, heilig ist der Herr Gott Zebaoth! Himmel und Erde sind voll seiner Glorie!«

Von diesem Standpunkte betrachtet ist die Messe das erhabenste poetische Gebilde; und von diesem aus hat sie — dafür spricht die grossartige Bearbeitung — auch Beethoven erfasst. Denn es konnte — wie das ganze Werk in allen seinen Theilen vorliegt — nicht wohl sein Ziel seyn, dieses zunächst der kirchlichen Feier zu widmen; manche Theile würden sonst nicht die grosse Ausdehnung erhalten haben, und manche Stellen, die in ihrer gegenwärtigen Gestaltung die Gränze des Kirchenstyls überschreiten und in das Feld der Sinfonie oder dramatischen Musik durch die Art der starken Effekte hinüberspielen, würden ausgeschlossen worden seyn. Der grosse Meister scheint sich von aller Schranke losgesagt und das Ganze wie das Einzelne unabhängig von Zeit und Ort gebildet zu haben; wie wir ja auch mehrere dramatische Werke be-

sitzen, die in ihrer gegenwärtigen Gestalt zur Aufführung auf dem Theater sich nicht eignen. Daher möchte sie im Konzertsaale oder auch in einer Kirche die Stelle eines Oratoriums vertreten. Dann ist sie aber auch — mit gehörigem Geiste einstudirt und aufgeführt — von ungemeiner Wirkung. Denn hier sind alle Effekte, welche die Instrumental- und Gesangmusik darbietet, sowohl einzeln, bis auf jede Stimme und jedes Instrument herab, als in Verbindung angewendet; und so wie die einzelnen Instrumente im Solo-Vortrage mit dem ganzen Instrumental-Chor in reicher, interessanter Abwechselung sich bewegen, eben so treten Solo- und Chorstimmen auf, — diese als Repräsentanten der Menschheit, jene als würdige Chorführer — im edlen Wettstreite, wer die tiefen Ideen und Gefühle des herrlichen Textes mit grossem Schwunge, mit eindringendster Wahrheit darzustellen vermöge. So wie ferner in der Natur Unbeseeltes und Beseeltes des Gottes Grösse, seiner Schöpferkraft unendliche Fülle verkundet, und die ganze unendliche Welt der Geschöpfe, so wie jedes einzelne dieser in den erhabenen Hymnus einstimmt, welcher durch alle Reiche, so wie von den Lippen beseligter Geister, am Throne des Allvaters sich ergiesst, so herrscht auch hier eine Mannichfaltigkeit im Aussprechen der Gefühle, ein so warmer und verschiedener Antheil der verschiedenen Instrumente und Singstimmen an dem gegenseitigen Erguss in den Empfindungen der Anbetung, tiefster Rührung, bis zu jenen des heiligsten Freudensanges, dass wir den, gleichsam von allen Seiten wiederhallenden Dank und Jubel hören, welcher dem Schöpfer von seinen beglückten Geschöpfen ertönt. —

So vortrefflich schon in dieser Hinsicht die Anlage des Ganzen und das sinnige Benutzen der vom Tonsetzer gewählten Darstellungs-Mittel, — eben so ausgezeichnet ist auch die Auffassung und die Behandlung des Textes als eines poetischen Gebildes.

Wer würdig seinem Schöpfer sich nahen, wer der ho-

lien Beseligung theilhaftig werden will, zu welcher der Gott alles Geschaffene, besonders den Menschen, berufen hat; wer in den allgemeinen Hymnus mit einstimmen will, muss ein geeinigtes Gemüth, ein Gott geweihtes Herz besitzen. So lange uns noch der Sünde Last drückt, können wir weder in Gott aufjauchzen, noch wahren Frieden erringen, der sowohl in Hinsicht des Gemüthes, als unserer äussern Verhältnisse, dem Menschen höchst wünschenswerth, der Gegenstand heisser Sehnsucht ist. So bildet das Flehen um Gnade und Erbarmen, sowohl in dem ersten Stücke als in dem letzten, — im *Kyrie* so wie im *Agnus Dei* — ganz richtig Anfang und Schluss. Und dies Flehen um Erbarmung und Gnade — wie trefflich hat es Beethoven im *Kyrie* entfaltet! Welches treffliche Bild der tiefsten Gefühle von Anbetung, Demuth, heiligem Versunkenseyn in die Grösse des allmächtigen Gottes — wodurch die heisse Bitte erst den grossen Eindruck erhält — findet sich hier! — Wir sehen da, durch den warmen Antheil aller Stimmen und Instrumente an dem allgemeinen Flehen, gleichsam eine ganze Welt vor ihrem Schöpfer, seine Erbarmung mit zerknirschtem Herzen ansprechend, auf den Knieen liegen. Wie effektvoll und gegenseitig begeisternd lassen sich die Solo- und Chorpartieen darstellen! Wie warm, gleichsam zutrauensvoll, der Erhörung gewiss, ist das *Christe* $^{8}/_{2}$! Wie vortrefflich das darauf folgende *Kyrie*! Das Ganze welches unbeschreibliche Meisterwerk eines ausserordentlichen Genies im Auffassen der Idee und der genialsten Gestaltung derselben! —

Der in Gott nun wiederlebende Mensch ergiesst sich im Preisgesange des Allmächtigen, welchem im Himmel heilige Lobgesänge schallen, und dem das, durch Seelenfrieden beglückte Herz des Menschen schlagt, welchem ein reiner Wille innewohnt. Im Drange der höchsten Entzückung, des feurigsten Jubels, beginnt daher das *Gloria*. Den Jubelsatz tragen zuerst alle Instrumente vor; dann

treten die verschiedenen Singstimmen ein, zuerst der Alt, hierauf der Tenor, der Bass, und zuletzt der Sopran, bis sich endlich alle im vollsten Ergusse vereinen. Alles lebt und jauchzt; Singstimmen und Instrumente wetteifern um den Preis des Feier- und Weihesanges. Doch dem Menschen ist das Höchste beschieden: er kann das heilige Gesetz des Ganzen mit Freiheit in seiner edlen Handlungsweise aussprechen; und gross steht er da, unbesiegbar durch des Lebens Drangnisse, beglückt durch hohen Frieden seines in Gott lebenden Gemüthes. Drum — so rufen mit Begeisterung die Singstimmen aus — Lob dir, Höchster! Anbetung und Preis! Und mit welcher Glut hat Beethoven diese Scene gemalt! welche grossartigen Effekte durch Benutzung der Melodik, Harmonik und Rhythmik hervorgebracht!

Eben so charakteristisch ist der Uebergang zum *Gratias* und die Behandlung dieses. Und hier wird uns das; was der Tonsetzer in seiner Bearbeitung überhaupt beabsichtigte, so recht deutlich.

Durch eingemischte Ritornelle, so wie durch die Benutzung der verschiedenen Instrumente, das von den Sängern Vorzutragende vorzubereiten, oder von einer Entwickelung auf die folgende überzuleiten, so wie den durch die Singstimmen gegebenen Ausdruck hervorzuheben und zu verstärken, dazu war schon von vielen früheren Tonsetzern die Instrumental-Musik benutzt worden. — Besonders hatten die beiden Haydn, vorzüglich Joseph, dies in einem hohen Grad geleistet. — Beethoven suchte bei der Bearbeitung dieser Messe einen noch höheren Punkt zu erringen. Er lässt die beiden Chöre, sowohl den des Gesanges als jenen der Instrumente, wo es nur thunlich ist, als selbstständig auftreten, aufhebend durch seine Genialität die durch hundertjährige Praxis geheiligte Bestimmung, dass die Instrumentation dem Gesange untergeordnet seyn müsse. — Jedes Werk des grossen Schöpfers ist seiner Hände Preis; alles Ge-

schaffene stimmt ein in den heiligen Jubel; warum soll dieser nicht von den einzelnen Instrumenten, so wie von dem ganzen Chore dieser, unabhängig von Worten, ertönen können? Und lässt sich so eine Messe denken, blos durch Instrumente ausgeführt, — wie viele dieser sind nicht, besonders bei den Militär-Musiken, vorhanden! — : warum sollten nicht Instrumental- und Gesangchor, so wie sie sich verbunden in der Einheit der Wirkung gegenseitig unterstützen, eben so selbständig auftreten und ihr Kunstvermögen entwickeln können? Wie viel reichhaltiger müsste dadurch das Feld der Darstellung für den Tonsetzer der Kirchenmusik werden; um wie viel ausgedehnter die Sphäre der ihm zu Gebote stehenden Mittel und die Gelegenheit, sowohl die Kenntniss der beiden Chorgattungen zu entfalten, als des Geistes und Gemüthes tiefste Anregungen durch neue überraschende Effekte zu verklären! — Und das hat Beethoven auf eine neue, musterhafte Weise im Ganzen der Messe, so wie bei allen einzelnen Stellen durchgeführt. Nicht allein bilden hier die Instrumente den Uebergang zu den folgenden Aeusserungen frommen Dankes, welche zuerst die einzelnen ausführenden Singstimmen noch einander vortragen und die dann der ganze Chor wiederholt, sondern diese Gefühle sind auch vor dem Eintritte der Singstimmen von den Instrumenten so wahr entwickelt, dass der Hörer beim ausgesprochenen Wort nur die Bestärkung der in seiner Seele gebildeten Erregung und Anschauung erhält. — Dass da die Instrumental-Partie in ihrem Vortrage sich jedesmal bis zur Glut und Wahrheit wirklicher Sprache erheben müsse, welcher, um vollkommener Gesang zu seyn, nur die Worte fehlen, möchte aus dem Gesagten sich ergeben. Daher die Schwierigkeit in der Ausführung und die eigene Rücksicht, die beim Einstudiren dieser Messe bei allen solchen Stellen zu pflegen ist. Und soll die Messe das leisten, was der Tonsetzer beabsichtigte, so möchte es nöthig seyn, den ausführenden Instru-

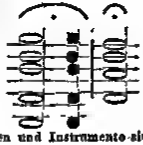
mentisten jedesmal den Text und die in ihm enthaltenen Gefühle zu zergliedern, und nicht zu rasten, bis diese mit aller Wahrheit dargestellt werden.

Bei dem *Domine Deus* tritt der erste Gedanke mit seinem lebensvollen Schwunge wieder ein. Und auch hier spricht sich eine Eigenthümlichkeit in der Behandlung des *Gloria* aus. So wie nämlich ein Hauptgefühl in allen einzelnen Stücken herrscht, zu welchem sich die, in den Nebenpartieen entwickelten Empfindungen, als untergeordnete Theile verhalten; so ist auch ein Hauptthema da, auf welches immer wieder zurückgeleitet wird, das also gleichsam der Lichtpunkt des Ganzen ist. Dieser Hauptgedanke wird nun von der Instrumental-Partie mit gröster Kraft ausgeführt, wobei die Singstimmen in einfachen, würdigen Formen den Text vortragen, dessen Stelle: *omnipotens (pater)*, mit imposanter Wirkung heraustritt. Während dem sich die Saiten-Instrumente in kleinen Figuren bewegen, die aus dem Hauptsatze entnommen sind — was noch auf gleiche Weise öfter vorkommt, und die daher hier als Nebenpartieen zurücktretend gegeben werden müssen — leiten die Blasinstrumente mit der ersten Melodie die folgende Stelle: *domine fili unigenite*, sehr bezeichnend ein; worauf beim *domine deus* der Hauptsatz wieder mit voller Kraft in *F-dur* eintritt. Hierauf folgt das *Larghetto* $^2/_4$: *qui tollis peccata mundi*, — ein Meisterwerk, sowohl in der Behandlung der Blasinstrumente auf die oben erörterte Weise, als der Singstimmen im Ganzen und Einzelnen, aber schwierig aufzuführen, wenn verklärt werden soll des Tonsetzers tiefer Sinn und im Innersten ergriffenes Gemüth, das so recht des Gottes und des erhabenen Mittlers Grösse auf der einen, und die menschliche Schwachheit und Unwürdigkeit auf der andern Seite fühlt, und so zerknirscht ist, dass dem für sich schon eindringlichen: *miserere nobis*, noch die Empfindungs-Partikeln *o!* und *ah!* beigesellt werden. — Darauf folgt das treffliche: *Quoniam*, *Allegro maestoso* $^2/_2$, mit seinem kühnen, an

das Dramatische sich hinziehenden Ausdrucke; hierauf die herrliche Fuge: *in gloria patris, amen* — ein wahrer Feiersang aus dem reichen Instrumental- und Gesangchor gewoben. Nach einem frappanten Schluss in *Cis-dur*, fallen die Solostimmen nacheinander mit dem vorigen, nun verengten Fugenthema ein, während der Bass in der Chorpartie, und hierauf der Tenor, neue Gegensätze entwickeln, bis beim *Forte* ein langer Orgelpunkt eintritt, bei welchem die einzelnen Stimmen nacheinander das Hauptthema in der Engführung vortragen. Dieser lange Orgelpunkt, höchst interessant durch seine reichen Modulationen, leitet über in das *poco più Allegro* $^2/_2$, wo die Solostimmen einen neuen Satz anheben, der zwar schon früher in der Gegenharmonie erschienen war, hier aber als selbständig auftritt — mit dem sich das erste Fugenthema verbindet, während in den Chorstimmen zugleich ein dritter Satz sich entwickelt. Diese Sätze, gehoben durch eine einfache rythmische Begleitung in den Instrumenten, vermischen und steigern sich bis zum höchsten Wonnegefühl, das sich in dem Unisonus ergiesst. Dieser Gedanke mit seinem bewegten Leben führt sich nun in den Instrumenten mit vieler Wirkung durch, welche durch die lang und voll ausgehaltenen Töne des Singchors sehr verstärkt wird. Hierauf fallen die Solostimmen ein; mit inniger Rührung antworten ihnen die Chorstimmen, während die einzelnen Blasinstrumente das Gefühl der Freude in erhebenden Figuren und in Nachahmungen aussprechen. Darauf ertönt der volle Chor, unterstützt durch die Kraft des ganzen Orchesters, vortragend die von den Solostimmen vorher ausgeführte Gesangweise, was dann die Solostimmen beantworten. Und jetzt steigert sich der Jubel mit immer verstärkter Kraft bis zum *Presto* $^2/_4$, wo zuerst die einzelnen Instrumente, dann die einzelnen Singstimmen, den Preisen vollsten Erguss in dem Thema entströmen lassen, mit welchem das *Gloria* begonnen hatte, wozu sie auch dieselben Worte sprechen, und was von den Saiteninstru-

menten zuerst durch einfache rythmische Accente, dann durch eine aus den zwei letzten Achteln des Thema gebildete Figur bestärkt wird: bis zuletzt beim *ff* das gröste Entzücken sich Aller bemeistert, — was der Tonsetzer sowohl durch den vollen Erguss in den langgehaltenen Tönen, und die festen, rythmischen Einschnitte, als besonders durch die frappanten Modulationen und das unaufhaltsam sich fortdrängende Leben in den Saiteninstrumenten bezeichnet hat. — *)

*) So vortrefflich das ganze *Gloria* gearbeitet ist, so grosse Wirkung es erzeugen muss, wenn es in dem erörterten tiefen Geiste ausgeführt wird, — weswegen auch der Ref. es so ausführlich auseinandersetzte, — besonders wenn jener künstlerische Wettstreit Statt findet, indem jede Partie — das ganze Orchester und die einzelnen Instrumente, so wie der ganze Singchor und die einzelnen Hauptstimmen — die andere an künstlerischer Kraft und Begeisterung, an Tiefe und Wahrheit des Ausdruckes zu überbieten sucht: so glaubt doch der Ref., dass der Tonsetzer die Schranke des Kirchenstyls überschritten, und in das ungeheure Feld der dramatischen Musik durch das Uebermass seiner drängenden Kraft geleitet worden sey. Schon durch dieses Stück möchte daher die eben aufgestellte Behauptung noch rechtfertigen, dass sich diese Messe mehr zu Aufführungen im Konzert spirituell eigne. In jedem Falle möchte der Schluss in den zwei letzten Takten der nothwendigen Würde des Ganzen schaden, und die frühern grossartigen Eindrücke schmälern. Der Ref. würde daher lieber einen andern imposanten, feierlich-ernsten Ausgang wählen. Schon der so oft gebrauchte kirchenmässige Schluss, zwei Halte auf dem 6/4- und 5/3-Akkorde, ungefähr auf folgende Weise:



wobei alle Stimmen und Instrumente sich noch einmal voll ergiessen könnten, und die Pauke durch einen kräftigen Wirbel mit *tenuto* einen grossen Eindruck machen würde, möchte hier passender seyn. *Anm. d. Vf.*

Nach dieser so genauen Zergliederung der grossartigen Weise, wie Beethoven die bisherigen Stücke behandelte, kann sich nun der Ref kürzer fassen und blos bei den allgemeinen Ansichts-Punkten und den vorzüglichsten Stellen verweilen. In jener Beziehung fährt Beethoven fort, seine Idee zu entwickeln, indem er hier die Grundsätze des Glaubens ausspricht, nach welchem die wichtigsten Geheimnisse alles Schaffens; der Art, wie im Vater, Sohn und Geist sich einen; wie der Sohn als Licht in die Welt tritt; wie er das grosse Werk der Erlösung der Menschheit durchführt; wie alles Irdische vernichtet, wie die ganze Menschheit, ja nachdem sie mehr dem Zeitlichen oder Ewigen sich hingab, von ihm gerichtet wird; wie Alles Leben und Erhebung durch den Geist erhält, der vom Vater und Sohn ausgeht; wie durch seine Erleuchtung nun die ewigen Gesetze der Verklarung der Menschheit und des ganzen Universums klar vorliegen, welche, früher schon durch die Weisen — Propheten — verkündet, von einer allgemeinen Gottes-Kirche ausgesprochen, den Menschen heiligen und befähigen, das Grab zu besiegen und der Freude eines ewigen Lebens theilhaftig zu werden.

Entfallen ist dem Auge die verhüllende Binde; zernichtet die Macht des Irdischen; geöffnet sind die Pforten des Paradieses. In diesem Geiste, der alle einzelnen Stellen, sie näher bezeichnend, durchdringt, ist dieses ganze Stück, sind alle einzelnen Theile bearbeitet. Es ist das Aufjauchzen des Geistes, der nach langem Irren Licht und mit demselben die Quelle des Heils fand: kurz, es ist das *Credo* in seiner höchsten Auffassung, in geschichtlicher, kirchlicher und moralischer Beziehung. Und welche Festigkeit des gläubigen Gemüthes, welcher hohe Jubel, welches warme Mitgefühl, welche Zerknirschung, kurz, welche tiefe Charakteristik spricht sich bei allen einzelnen Partieen aus! wobei der Ref. nur auf folgende hinweiset: *consubstantialem patri* u. s. w. — die

Grösse des Sohnes; — *qui propter nos homines* — rührungsvolle Anerkennung des ausserordentlichen Opfers, mit demüthigem Gefühle der Unwürdigkeit des Menschen; — das *et incarnatus*; das *crucifixus* mit der herrlichen Mischung der Solostimmen und des Chors; der Jubelruf: *et resurrexit* — der Tod ist besiegt! —; die kraftvolle, grossartige Schwung beim: *et ascendit*; der Triumphgesang beim: *sedet ad dexteram patris*, u. s. w.; dann die lebensvolle Fuge: *et vitam venturi saeculi*, die gegründete Hoffnung des Gerechten auf eine wonnereiche Zukunft aussprechend, welche sich immer freudenvoller bis zur festesten Zuversicht eines beseligten Lebens steigert! — Dadurch ist zugleich der Geist des Vortrages bezeichnet. *)

Originell ist der Schluss des Ganzen, der, nach vorhergegangenem so gesteigerten Jubel, im *pp.*, in dem innigsten Gefühle beseligender Ruhe sich endiget, wie diese, gehoben durch die ewige Wonne der Anschauung des Gottes, von dem edlen Gemüthe ersehnt wird. Eine vor-

*) Das *Allegro con moto* in diesem: *et vitam venturi saeculi*, so herrlich es gedacht und bearbeitet ist, möchte sich — es müsste denn das *Tempo* mässig genommen werden — nur von ausgezeichneten Orchestern und besonders Singchören gut vortragen lassen. Und geschieht dies nicht, wird nicht in jeder Stimme jene Stelle mit Effekt hervorgehoben, so kann es keine gute Wirkung erzeugen. Man konnte von dem ersten Stücke [illegible] leicht einen Uebergang zu dem Schluss in diesem *Allo con moto* finden. Auch ist das *Credo* schon lange genug. Freilich hat der Tonsetzer hier Grosses beabsichtiget und geleistet; das Vorführen eines begeisterten, von allen Seiten in Gott aufjauchzenden Lebens; dabei findet sich treffliche Abwechslung der Solo- und Chorstimmen; der reichste Gefühls-Wechsel, hier froher Aufjauchzen, dort frommes Hoffen, demüthiges Anerkennen der unverdienten Beglückung; das streng Musikalische — die feste Durchführung der verschiedenen Haupt- und Nebenideen — mit dem Poetischen so herrlich verbunden; je jenes zur Erhebung dieses so meisterhaft benutzt, u. s. w.: aber wie schwierig ist der Ausführung! — *D. Fl.*

treffliche Ueberleitung zum *Sanctus!* denn Gott ist heilig, sein Thron ist die belohnende Ruhestätte des gereinigten Herzens, die gegründete Hoffnung des Gerechten, beunruhigenden Zweifel auf der einen Seite erregend wegen der geforderten Würdigkeit, freudige Zuversicht auf der anderen einflössend: denn es ist der Gott der Gnade, die heilige Quelle unendlicher Beglückung — Himmel und Erde sind seiner Glorie voll, und alles Geschaffene jauchzt: Hosanna dem Gott in der Höhe! — Dies der Geist, in welchem Beethoven das ganze *Sanctus* behandelte, in welchem es sonach einstudirt und dargestellt werden muss. *) Und nun geleitet uns der grosse Meister in dem folgenden *Benedictus* in die Wohnung ewigen Friedens, höchster Beglückung, süssester Wonne.

Eine tiefberechnete Einleitung, entfernend vorhergegangenen vollen Jubelton, wie er aus den verschiedenen Reichen der Natur erschallte; vorbereitend den Eintritt in diese himmlische Stätte; daher nur gesetzt für zwei Violen, zwei Violoncells, zwei Flöten — diese immer in den Mittel- und tieferen Tönen gehalten, — an deren Stelle später die zwei Klarinette treten, unterstützt durch die Fagotte und den Bass im Unisono, feierliche Stimmung begründend, führet dahin. Mit dem Schlusse dieser fällt die Violin solo ein, begleitet im Anfange blos von zweien Flöten, später von den Klarinetten und Hörnern. Das Stück selbst geht aus *G-dur*, $^{12}/_{8}$, und ist von der Art, dass, wenn die Ausführung mit gehöriger Süsse und frommer Innigkeit geschieht, wir uns von hier entrückt

*) Bei dem *Pleni*, *Allegro pesante* 4/4, und dem folgenden *Osanna*, *presto* 3/4, scheint sich ein Versehen in die Original-Partitur eingeschlichen zu haben. Was den Solostimmen angetheilt ist, gehört den Chorstimmen, oder, da der Inhalt ein allgemeiner ist, so soll es wahrscheinlich von beiden gemeinschaftlich ausgeführt werden. Wie könnten auch einzelne Solostimmen der Kraft eines so stark besetzten Orchesters gleich kommen! und warum die Chorstimmen hier ganz ausschliessen! — *D. W.*

und in die ersehnte Sphäre höchster Wonne und Beseligung versetzt wähnen. Dies spricht denn auch die Chor-Bassstimme aus, indem sie im einfachsten Choraltone singt: *Benedictus qui venit in nomine domini;* was, mit jener heiligen Freude und Rührung vorgetragen, welche der Charakter der Stelle verlangt, eine eingreifende Wirkung machen muss. Sehr innig lässt der Tonsetzer nicht gleich die Singstimme einfallen, sondern — was, wie schon oben gesagt ward, ein Hauptzug bei der Bearbeitung dieser ganzen Messe ist — er malt uns die Situation mit wahrem, glutvollem Lebens-Kolorit aus. Indem er die Prinzipal-Violin den Gesang spielen lässt, den späterhin im schönen Wechsel die Solostimmen vortragen, führt er uns das herrlichste Bild einer Beglückung vor, wie sie nur aus der Quelle eines in Gott lebenden Gemüthes fliessen kann, das, der Erde enthoben, in himmlischen Räumen lebt, vernehmend den Feiersang anbetender beseligter Engelschaaren. Und indem er die feierliche und tief eingreifende Begleitung der Posaunen und Trompeten *pp.* anwendet, lässt er uns in dem genialen Benutzen der Pauke gleichsam das Echo aus entfernten, mitstimmenden Sphären hören. Nach dieser tiefsinnigen Einleitung, — die nicht seelenvoll genug kann einstudirt werden, wenn sie die in ihr liegende Wirkung machen soll — treten denn die Solostimmen abwechselnd ein, auf menschlich-schöne Weise in heiligem Entzücken aussprechend die Wonne, womit Gott die beglückt, die ihn lieben: was vom Chor späterhin bekräftiget, und von den begleitenden Instrumenten mit aller Wahrheit und — wird jede Stelle in jeder Stimme gehörig vorgetragen — so eindringend entwickelt wird. Daher muss glühende Andacht, mächtiger Erschwung des beseligten Herzens die Ausführenden erfüllen, damit dieses herrliche Gemälde überirdischen heiligen Jubels nach des Meisters grossartiger poetischer Idee heraustrete.

Vollendet ist nun der Lauf des Irdischen, aufgenommen dieses in die Sphäre ewiger Beglückung; — das musikalische

Gedicht hat den höchsten Punkt errungen. Dorthin strebt Alles, strebt auch die Menschheit. Eintreten aber in jene Wohnung ungetrübter Ruhe, ewiger Freude, kann nur jener, der, wie Herkules auf dem Oëta, sich gereiniget hat von den Schlacken des Irdischen. Und da führt uns denn der grosse Meister wieder zur Erde herab, zu dem Menschen, der, jenes schöne Ziel erschauend, unwürdig aber und bedrängt durch seine Schuld, Vergebung und Gnade und damit Frieden — inneren und äusseren, wie Beethoven selbst beim: *dona nobis pacem*, beisetzte — von dem vermittelnden Sühnopfer, dem Gotteslamme erfleht. Die geniale Art jedoch, wie der Tondichter uns das zerknirschte Herz in der mannchfaltigsten Form vorführt, — bald im drängenden Schmerze, der in der Brust erstirbt; bald in einzelnen wehmüthigen Accenten; jetzt durch tiefe Männerstimmen; dann durch die höheren Alte und Soprane; hier die Solostimmen, dort den Chor benutzend — so wie die Art der eindringenden Bitte um Frieden, und wie dieses durch die höchst charakteristische Weise der Begleitung herausgehoben wird, dies lässt sich nicht in Worten ausdrücken. Der Ref. glaubt aber, durch eigene Erfahrung überzeugt, versichern zu können, dass die grosse Mühe, welche dieses Stück erfordert, um gehörig einstudirt und so vorgetragen zu werden, dass jenes grossartige Bild, welches hier Beethoven in den Umrissen gab, im vollen Lichte und mit vollendetem Leben erscheine, reichlich durch den ausserordentlichen Effekt und die Stärkung der Phantasie im Erschwunge zu ungewöhnlichen Anschauungen belohnt wird. Es mag genügen, darauf aufmerksam gemacht zu haben, dass dieses Stück zu dem Tiefsinnigsten gehört, was die Musik besitzt. Jedes Instrument, jede Figur, jedes *p.*, *pp.*, *for*, *cresc.*, jedes Schleifen und Stossen ist berechnet, und muss nach dem Charakter der Stelle, wie dieser durch die Worte und die in denselben enthaltenen Bilder bestimmt ist, immer anders gegeben werden. Auf diese Weise bekömmt manche Figur, die

dem ersten Anblicke nach nichtssagend, gemein, ja dem Texte widersprechend erscheint, eine grosse, herrliche Bedeutung.

Um die Ausführung zu erleichtern, wiederholt der Ref. daher noch einmal die Idee des Ganzen: Das durch Sündenlast gedruckte menschliche Herz, von seinem Gott entfernt, die Vereinigung mit ihm, dem Quell aller Gnade und Beglückung erschnend, ficht um Erbarmen und Frieden. Da hört man denn Klagen von allen Seiten, Flehen der verschiedensten Art, nach der verschiedenen Beschaffenheit der menschlichen Gemüther. Alles nimmt Antheil; immer wärmer wird die Bitte, immer würdiger der Beachtung, bis sie endlich Erhörung findet. Und nun ist des grossen Schöpfers grosse Absicht erreicht, der Alles zum Leben, zur Erhebung und Beglückung zu führen sucht, dazu überall die Quelle öffnet, ja alle Verhältnisse so ordnet, dass dieses schöne Ziel erreicht wird.

So gibt uns diese Messe ein Bild der Weltregierung, und jenes im erhobenen Punkte, was wir schon bei vielen früheren Tonsetzern antreffen; was aber im eigenthümlichen Geiste selten erkannt und daher selten würdig behandelt, ja sogar oft bis zur grössten Gemeinheit herabgezogen ward: — Nach ruhmvoll bestandenem Kampfe wartet unser die Krone des Siegers; wie es schon die alte Mythologie andeutete, wo sie den über des Lebens Drangnisse siegreichen Herkules in den Olymp aufnehmen, und ihn dort mit der Hebe, der Göttin der ewigen Jugend, vermählen lässt. Daher hier der so vielsagende freudige Ausgang des: *dona nobis pacem*; der sich zwar in vielen anderen Messen findet, aber noch nie so bedeutungsvoll entwickelt ward. Daher wechselt in diesem letzten Stücke das Flehen um Erbarmen, drükkender Zweifel, ängstigende Ungewissheit, erzeugt durch das Bewusstseyn der Grösse der Schuld, mit Hoffnung auf Gnade und Erhörung, die endlich in freudige Gewissheit und das ahnende Vorgefühl ewiger Beglückung übergeht. —

Wie grossartig diese Messe angelegt und behandelt ist,

wie tief sie von dem genialen Meister ergriffen ward, liegt aus dem bisher Erörterten klar vor; und der Ref. glaubt behaupten zu können, dass sie in der letzten Beziehung von keinem ähnlichen Werke überboten wird. Daher fordert auch eine Darstellung, soll sie entsprechen der Idee des Tonsetzers — der gewohnt war, von den Vortragenden die grösste Pünktlichkeit, das tiefste Eingehen in den Geist jeder Stelle zu verlangen, worauf er auch Alles berechnete, — so viel Studium, so viel Geist und gemüthlichen Erschwung von Seite des Dirigenten und der Ausführenden; wie es schon mehrmalen bemerkt wurde. Beide können sich aber auch hier Ehre machen; denn *das* ist eine *würdige* Aufgabe. Uebrigens lassen sich auch *einzelne* Stücke vortrefflich zum kirchlichen Gebrauche anwenden; so wie sich an mehreren Orten die Gelegenheit zur Abkürzung darbietet, wenn man dies, um das ausserordentliche Werk zur Erhebung der kirchlichen Feier anwenden zu können, zu thun für nöthig finden sollte. Freilich leidet dadurch, besonders im ersten Falle, das Ganze als ein solches; doch mag hier, wie so oft, das Eigene der Verhältnisse entschuldigen.

Noch glaubt der Ref. bemerken zu müssen, dass bei mehreren Stellen sich *bedeutende* Härten vorfinden; was vermuthlich *Beethovens* Mangel an Gehör zuzuschreiben ist. Man kann das leicht ändern, so wie auch jene einzelnen Stellen, wo die Singstimmen zu hoch liegen, und noch Text aussprechen sollen; denn selten möchten so viele gute Choristen sich vorfinden, welche dies, ohne zu schreien, leisten könnten. Durch *Versetzung* der Töne in den einzelnen Stimmen — unter Beibehaltung des Grundaccordes — ist da bald geholfen.

So wird das Werk *überall* brauchbar, das ohnehin für Jeden *unentbehrlich* ist, der nähere Kenntniss von dem haben will, *wie weit* es die Musik *auch in diesem Zweige* in der neuesten Periode gebracht hat. Welche Quelle zur künstlerischen Anregung und Begeisterung findet

sich nebstdem hier vor! Wie viele Hunderte braver Messen enthält diese eine! Und welche Gelegenheit zum Studium der Kunst und der trefflichsten Art, wie sich ihre reichen Mittel benutzen lassen, bietet sich sogleich dar! —

Des Werkes würdig ist die Ausgabe; und die ehrenwerthe Verlagshandlung hat durch die Herausgabe ihre vielen Verdienste mit einem neuen, durch so grosse Opfer geadelten, vermehrt.

Fröhlich.

Ueber den Geist und das Auffassen der Beethoven'schen Musik.

Bei Gelegenheit der Anzeige seiner nachgelassenen Quartette:

I. Grand Quatuor, (en Ut-diéze mineur) pour deux Violons, Alto et Violoncelle, composé par Louis van Beethoven. Oeuv. 131. (Partition).
A Mayence et à Paris chez les fils de B. Schott; à Anvers chez A. Schott. Pr. 1 fl. 42 kr.

Dasselbe Werk in ausgesetzten Stimmen.
Mainz bei Schott, Pr. 4 fl. 30 kr.

II. Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle composé par L. van Beethoven. Oeuvre 132 (posthume). Nro 12 des Quatuors.
Berlin chez Schlesinger. Pr. 2 1/2 Rth.

III. Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle composé par Louis van Beethoven. Oeuvre 135 (posthume). Nro 17 des Quatuors.
Berlin chez Schlesinger. Pr. 2 Rth.

Mit der leidigen Oberflächlichkeit, die, wie im Gebiete der Kunst überhaupt, so auch in der Musik immer noch das Urtheil der grossen Mehrheit bestimmt, glaubt man Beethoven alle Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, wenn man zugesteht, dass seine ersten sechs Quartette eine ganz gute Arbeit sind, die mit nüchternem Sinne geschrieben, mit Behaglichkeit sich vortragen lassen. Von den späteren glaubt man am glimpflichsten zu urtheilen, wenn man mit Befremden sich dabei ansieht, und ein bestimmtes Urtheil

auf künftige Zeit verschieht. Die es sich dabei am bequemsten machen, erklären geradezu mit einem billigen Grade von Mitleid, man sehe diesen späteren Arbeiten wohl an, dass der Verfasser, Geisteskrank, seinen Ideen die gehörige Richtung zu geben nicht im Stande war, auch sehe man ihnen an, dass der Verfasser seinen eigenen Gehörsinn dabei nicht mehr zu Rathe ziehen konnte, sondern auf die, oft nicht ganz verlässige Berechnung zu viel vertrauen musste; — und was dergleichen mitleidig scheinende, versteckt aber lieblose Urtheile mehr sind.

Mit dieser Klasse mitleidiger Beurtheiler haben wir es nicht zu thun, — wir rathen ihnen vielmehr, die angezeigten drei Quartetten ungestört bei Seite zu legen. —

Ein Wort über den Geist und Sinn der Beethoven'schen Musik aber wollen wir bei dieser Gelegenheit sprechen, und dieses möge dann auch der Maasstab eines, wie wir glauben, richtigen Urtheils über die vorliegenden Werke seyn. Beethoven's Tondichtungen sind überall das Produkt einer aufgeregten Phantasie. Alle Grade und Zwischengrade sind ihr eigen, die auf diesem unermesslichen Gebiete sich verbreiten. Anklänge der Heiterkeit, der Gemüthsruhe, der weichsten, zartesten Empfindung, wechseln mit dem Ausdrucke festen Ernstes, tiefer Schwermuth, wild aufgeregter Leidenschaft. Wie das wahrhafte Genie alles dieses zur lebendigen Darstellung bringt, dies macht das Unbegreifliche aus, hat seine Begründung in der Unendlichkeit des dichterischen Genius, — und dies ist es, was im beschränkten Urtheile den Namen des unverständlichen, des Ansichweifenden, erhält. Unter den Mitteln, deren Beethoven sich bedient, ist soviel unverkennbar, dass seine Melodien mit einem eigenen Reitze ergreifen, bei dem man oft im Zweifel ist, ob der Zauber in der eigenen Gestaltung der Tonphrase, oder in dem Schmelze des Harmonienwechsels liege, — gewiss aber ist es, dass beides ihm ohne Beschränkung zu Gebote steht. — Unverkennbar ist es ferner, dass alle Ideen ihm eigen, und

im höchsten Grade **originell** sind, — in **Neuheit** und **Unerschöpflichkeit** stehen die grösten Meister nicht über ihm; — zuverlässig kann man behaupten, dass man in jeder seiner Tonphrasen etwas **noch nicht gehörtes** zu hören bekömmt, und bei keinem Meister lässt sich mit weniger Erfolg das, oft zu weit getriebene Spiel treiben, nach Reminiszenzen fremder oder nach Wiederholungen eigener Gedanken zu haschen.

So wie in diesen **allgemeinen** Umrissen der Charakter der Beethoven'schen Tondichtung sich darstellt, so sind es wieder gewisse Eigenheiten, welche sie im **Einzelnen** auszeichnen. Hieher ist zu rechnen der schöne Wechsel des Grundgedanken mit der Zwischenmelodie (am letzten ist Beethoven vorzüglich reich, unter hundert Beispielen lässt sich auf die Symphonie in D hinweisen) — diese lang gehaltenen Phrasen, die sich dem aus tiefer Brust geschöpften, und schwellenden Athem vergleichen lassen (besonders in den langsamen Mittelsätzen, z. B. das Thema des Adagio im Quintette in C) — dieses Anschwellen der Kraft und das Zusammendrängen der Themen gegen das Ende des Tonsatzes (merkwürdiges Beleg hiezu liefert der erste und letzte Satz des zweiten der hier angezeigten Quartetten), — diese vollkommene Durchführung der Grundidee, ohne dass dem Wechsel der Harmonien gesucht, oder übertrieben vervielfältigt ist.

Da, wo Beethoven aus dem Gebiete der **unbestimmten** Empfindungen in jenes der Malerei **bestimmter** Gegenstände sich verliert, mochte er am leichtesten missverstanden werden. Ich weise hier auf die sämmtlichen Sätze der Pastoralsymphonie, auf den Satz unter der Aufschrift *La malinconia* in einem der sechs ersten Quartetten, auf den Mittelsatz in dem zweiten der hier angezeigten Quartetten, bezeichnet als Dank eines von einer Krankheit genesenen, hin. Ich sehe es schon gar nicht ein, warum der Ausdruck einer **benannten** Empfindung ästhetischen Aerger erregen sollte; nur darauf ist zu sehen, dass das Spiel

nicht in Spielerei, das Malen nicht in Verzerrung ausarte. Das Gemälde muss man aber als gelungen anerkennen, wenn es einen der künstlerischen Darstellung würdigen Gegenstand darstellt, und wenn die Mittel nicht zur Gemeinheit führen. So ist das Murmeln des Bachs in der Begleitungsfigur, wie es im Andanto der Pastoralsymphonie angebracht ist, sehr wirksam, um den Gesammtausdruck einer heitern Stimmung in Gottes freier Natur darzustellen, — wenn gleich die Figur, isolirt betrachtet, keinen ästhetischen Werth hat. Eben so verhält es sich überhaupt mit dem Ausdrucke der Naturtöne. Aesthetisch wahr, und darum meisterhaft ist die Beethoven'sche Schilderung des Melancholischen, wie er in düstere Schwermuth versunken, kaum zusammenhängender Ideen fähig, zu augenblicklicher Heiterkeit aufwallt, bald aber in die vorige Dumpfheit zurücksinkt, — es ergreift mich jedesmal Mitleid mit dem geschilderten Gemüthszustande, so oft mir das Bild durch Beethovens Tondichtung vor die Seele geführt wird. Eben so würdig ist der Ausdruck des der Gottheit dargebrachten Dankes, und der wiederauflebenden Heiterkeit des Genesenen. — Minder klar ist es mir, welche Bedeutung der Schlusssatz des Drittan der angezeigten Quartetten haben soll, wenn gleich die Aufschrift den Zweifel und den darauf gefassten Entschluss bezeichnet. Ueberhaupt kann ich mich über den Werth dieses Satzes (abes auch nur dieses) am wenigsten mit mir selbst einigen.

Mit dieser Grundansicht Beethoven'scher Musik finde ich grosses Wohlgefallen an den vorliegenden drei Quartetten, und nicht minderes, als an den frühern und frühesten Werken dieses Meisters — darum weil überall der Anklang tiefen Gefühls, und die Aufregung einer lebendigen Phantasie daraus hervorgeht. Was aber auf tiefem Grunde liegt, will auch tief geschöpft seyn. Daram ist das Eindringen in klassische Werke weniger leicht, als ihre Vortrefflichkeit ausser Zweifel ist. Wie oft mussten die Mozart'schen Quartetten gehört und geübt werden, ehe ihr Werth allgemein

anerkannt wurde? Und — ist es nicht vielleicht eben diese längere und öftere Einübung, welche der ältern Beethoven'schen Musik den augenblick entschiedenen Vorzug vor der neuern giebt? . . . Soviel ist gewiss, dass die Beethoven'sche Musik, am wenigsten die neue, bei dem ersten Vortrage ein volliges Gelingen erwarten lässt; die besten Virtuosen werden sich über die Auffassung des Ganzen nicht sogleich verständigen, wenn auch jeder seiner einzelnen Partie Meister ist. Nirgends weniger, als in Beethoven'scher Musik, ist es erlaubt, über den Gesammtausdruck hinauszugehen, und mit dem Gelingen des Einzelnen sich zu begnügen. Denn gerade jener Gesammtausdruck ist das Mittel, womit die in dem Dichter liegende eine Idee auch als Eines wiedergegeben wird. Daher die bemerkenswerthe Beobachtung, dass manche Virtuosen, die im Solospiele Bedeutend sind, es nicht vermögen, ein Quartett in dem ihm eigenthümlichen Sinne vorzutragen. Dagegen wird es einem Vereine gelingen, der, ohne Anmassung des Einzelnen, dahinarbeitet, den reinen Abdruck einer genialen Phantasie, wie sie in der Seele des Tondichters vorgeschwebt hat, sich zu vergegenwärtigen. Einen solchen Verein darf es nicht gereuen, den ersten Vortrag als eine flüchtige Vorübung zu betrachten, den zweiten und folgenden als Mittel zur eigentlichen Verständigung anzuwenden, und so, nach einem von *amore* fortgesetzten Bemühen, dem Gelingen entgegen zu sehen, welches für einen oft und vielmal zu wiederholenden Genuss belohnend ist.

Nur auf diese Weise ist es möglich, dasjenige herzustellen, was man als Mangel des Kunstwerks anzusehen versucht seyn konnte, — die enge Verbindung der einzelnen Theile, in welchen man hie und da den Zusammenhang nur darum vermisst, weil die einzelne Mittelstimme es versäumt, durch das Hervortreten einer Bindungsphrase, durch das Hervorheben eines Accentes, den Zusammenhang klar zu machen, der aufs schönste vorhanden ist. Auf diese Weise werden voreilige Urtheile berichtigt werden. In jedem Falle

wird die Zeit der Klassicität jene Gerechtigkeit angedeihen lassen, welche Mozart erst nach seinem Tode gefunden, und welche Durante, und Händel nach einem Jahrhunderte wieder gefunden haben.

Mannheim im Juli 1828.

v. Weiler.

Cäcilia, kleine Cantate für vier Singstimmen,*) componirt von W. Mangold.

Mainz, bei Schott, Pr. 3 fl. 12 kr.

Unser trefflicher Hofkapellmeister Mangold bringt durch diese neue Arbeit allen Singvereinen Deutschlands eine gewiss sehr willkommene Gabe. Sie athmet Andacht, Anmuth, Heiligkeit, und es ist namentlich eine eigenthümliche, geistige Schönheit darin, welche den Referenten, und alle die mit ihm hörten, so oft diese Cantate angestimmt wurde, Herz und Seele erhoben.

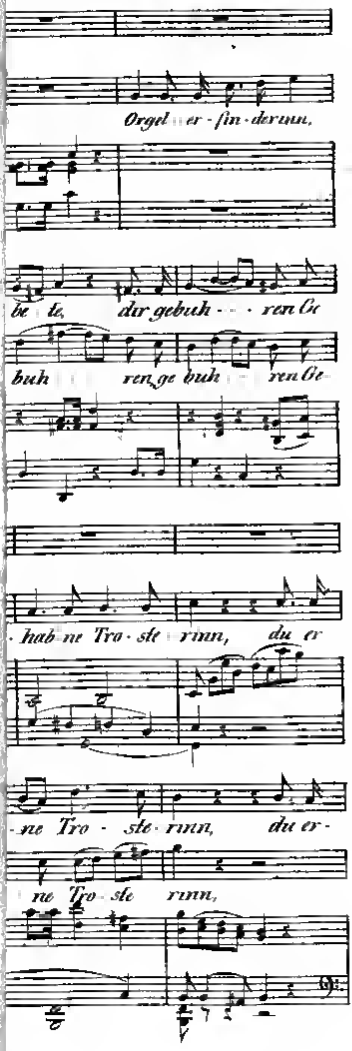
So sey solche denn euch, ohne alle Kritteleien den frommen Freunden und Freundinnen Cäciliens, zum 22. November, eifrigst empfohlen, denn in der That nur die heil. Cäcilia kann diese in ihrem reinen Geiste er- und empfundene Cantate, für sich und zu ihrer Feier, ansprechen.

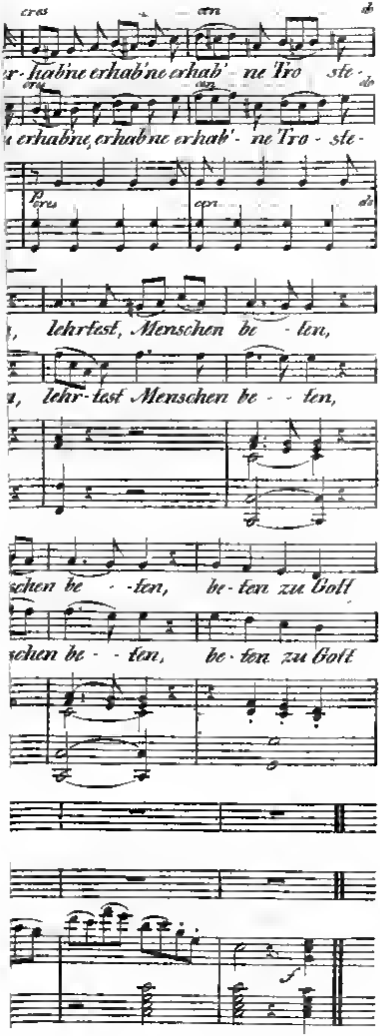
Mögen sich unsere Leser hiervon schon durch das anbei mit folgende schöne Duett, das Alt und Tenor an die erhabene Trösterin richten, überzeugen wollen.

---

*) Sopran, Alt, Tenor und Bass, nebst Chor, mit Pianoforte-Begleitung.

Rd.


Orgel er - fin - derinn,
be te, dir gebuh - - - ren Ge
buh ren ge buh ren Ge
hab ne Tro - ste rinn, du er
ne Tro - ste rinn, du er -
ne Tro - ste rinn,


cres
cen
do
r-hab'ne erhab'ne erhab'- ne Tro ste-
erhab'ne, erhab'ne erhab'- ne Tro - ste-
lehrtest, Menschen be - ten,
lehr-test Menschen be - - ten,
schen be - -ten, be-ten zu Gott
schen be - - ten, be-ten zu Gott

Solmisation.

Von

A. F. Häser.

Der Benedictiner-Mönch Guido von Arezzo (Guido Aretinus) der in der ersten Hälfte des eilften Jahrhunderts lebte, erwarb sich durch mehre Verbesserungen der Musik seiner Zeit grosse und bleibende Verdienste, indem er nämlich die verschiedenen Schlüssel theils erfand, theils in einer folgerechten Ordnung aufstellte, das Monochord verbesserte, das noch jetzt gebräuchliche Notenliniensystem von fünf Linien einführte, das bis zu seiner Zeit geltende sogenannte griechische System der Musik nach Tetrachorden abschaffte und ein neues besseres, wenn gleich ebenfalls sehr mangelhaftes, dennoch Jahrhunderte lang geachtetes an dessen Stelle setzte, dadurch und auf andre Weise die Lehrart der Anfangsgründe der Musik und des Gesanges vereinfachte, und durch Benennung der Töne mit den leicht anszusprechenden Sylben ut, re, mi, fa, sol, la, in denen alle Vokale vorkommen, eine ziemlich gute Vorbereitung der Aussprache bewirkte, die man zum Theil bis auf unsre Zeiten, obwohl nur aus unbegründeter Achtung für das Alterthum beibehalten hat. — Der Gebrauch dieser Silben (Aretinische Silben genannt) zur Benennung der Töne und zum Solfeggiren heisst Solmisation.

Guido theilte die zu seiner Zeit gebräuchlichen Töne A, H, c — — — ē, denen er G, b, b, ē,

c̄, d̄, ē zufügte, in sieben Hexachorde, oder Reihen von sechs auf einander folgenden ganzen und halben Tönen, die jedoch eigentlich nur drei verschiedene Tonreihen von sechs Tönen (Hexachorde) bilden, da die vier letzten nur Wiederholungen der drei erstern in einer höhern Oktave sind — und schuf so ein neues Tonsystem von 21 Tönen. Die sieben Hexachorde, in deren jedem vom dritten zum vierten Tone ein halber Ton ist, sind folgende:

1) G A H c d e
2) c d e f g a
3) f g a b c̄ d̄
4) g a h c̄ d̄ ē
5) c̄ d̄ ē f̄ ḡ ā
6) f̄ ḡ ā b̄ c̄ d̄
7) ḡ ā h̄ c̄ d̄ ē

Nro 4 und 7 sind Wiederholungen von 1 in den beiden höhern Oktaven, Nro 6 ist die Oktave von Nro 3 und Nro 5 die Oktave von Nro 2.

Das Hexachord Nro 1 hies das harte, cantus durus, der harte Gesang; Nro 2 das natürliche, cantus naturalis, der natürliche Gesang; Nro 3, das weiche, cantus mollis, der weiche Gesang. Diese Lehre wohl zu begreifen, sollten die beiden drolligen lateinischen Verse dienen:

C naturam dat: F b molle tibi signat.
G per ♯ durum dicas cantare modernum.

Die Namen der Töne dieser drei Hexachorde entlehnte Guido aus den Einschnitten der ersten Strophe des fast unübersetzbaren Liedes an den

heiligen Johannes den Taufer, der in der Bibel eine Stimme eines Rufers in der Wüsten genannt und als ein Fürsprecher der Sänger gegen die Heiserkeit angerufen wird:

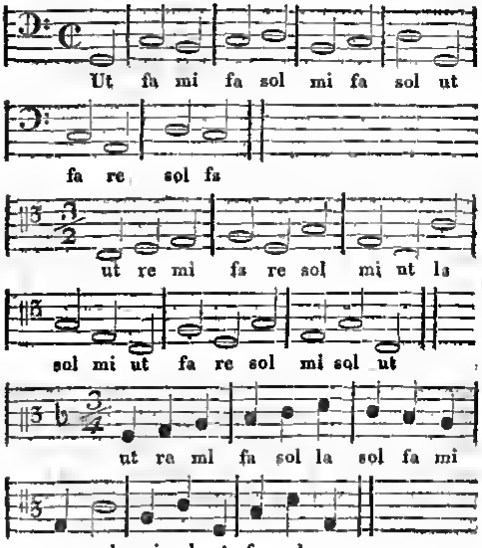
Ut queant *la*xis
*Re*sonare fibris
*Mi*ra gestorum
*Fa*muli tuorum,
*Sol*ve polluti
*La*bii reatum,
*S*ancte *J*ohannes.

Die drei verschiedenen Hexachorde mit den Benennungen ihrer Töne sind dabar:

G	A	H	c	d	e
ut	re	mi	fa	sol	la
c	d	e	f	g	a
ut	re	mi	fa	sol	la
f	g	a	b	c̄	d̄
ut	re	mi	fa	sol	la

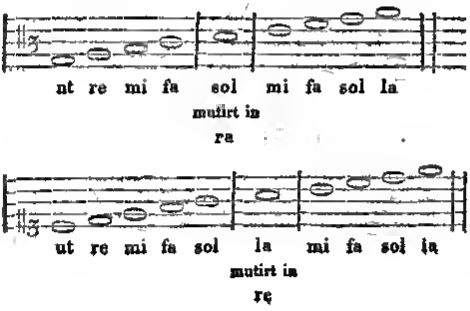
Hier heisen also die drei halben Töne H, c — e, f — a, b immer mi, fa, daher späterhin; wenn von halben Tönen überhaupt die Rede war, man dieselben durch die Benennung mi, fa bezeichnete z. B. in dem, den Querstand (ratio non harmonica) verbietenden Spruche: mi contra fa est diabolus in musica. Die nothwendige Unterscheidung der drei halben Töne von den übrigen ganzen diatonischen Tönen mag wohl der Hauptgrund gewesen seyn, der Guido bestimmte, die 22 damals gebrauchlichen Töne nicht in Heptachorde (Tonreihen von sieben Tönen, wie die neuern Dur- und Mollscalen es sind, deren

echter Ton, die Oktava wieder wie der erste heist) sondern in Hexachorde einzutheilen, deren Konstruktion durch die Verbindung zweier völlig gleicher Tonreihen von drei ganzen Tönen (der grossen Sekunde und grossen Ters) GAH — ode; cde — fga; fga — hcd allerdings durch ihre Einfachheit und Simmetrie geeignet ist, dem Gedächtnisse die Sache leicht zu machen. So lange nun kein Hexachord in der Melodie überschritten wurde, behielt jeder Ton des Hexachords, in welchem sich die Modulation befand, seine ihm eigenthümlichen Sylben, z. B.

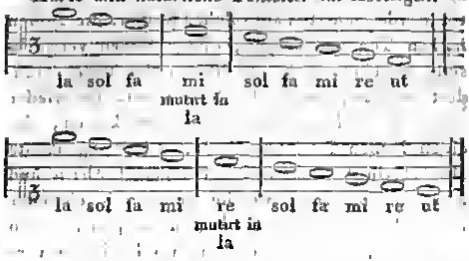


Sobald aber im Gesange ein Hexachord überschritten wurde, mussten auf solchen Stufen, die keinen halben Ton ausmachten, einige Silben verwechselt, mutirt, d. h. die Namen der Töne verändert werden, damit die Silben mi, fa wieder unter den beiden Töne zu stehen kamen, die einen halben Ton ausmachten. Diese sogenannte Mutation fand statt in der natürlichen und harten Tonleiter, welche genau mit einander übereinkamen, im Aufsteigen auf jedem d, wo sol in re, und auf jedem a, wo la in re verwandelt wurde — im Absteigen aber, wo bei jedem e aus mi ein la, und jedem e ein la aus re wurde. In der weichen Tonleiter geschah die Mutation im Aufsteigen auf d und g, im Absteigen auf d und a. d änderte la in re, g änderte sol in re — d hiess la anstatt re, a hiess la anstatt mi.

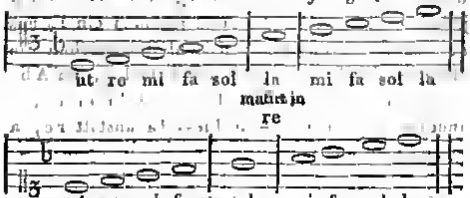
Harte und natürliche Tonleiter im Aufsteigen.



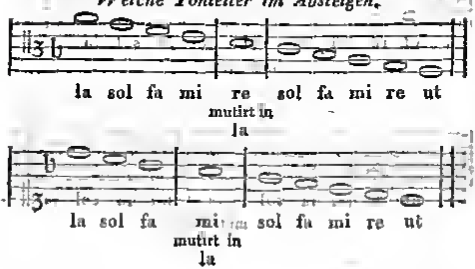
Harte und natürliche Tonleiter im Absteigen.



Weiche Tonleiter im Aufsteigen.



Weiche Tonleiter im Absteigen.



Die verschiedenen Arten der Mutation und die dadurch entstehende verschiedene Benennung der Töne vermittelst verschiedener der angezeigten Silben sind in der beigefügten Tabelle enthalten.

Tabelle der Mutation.

		I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII
ee	ē							la
dd	d̄						la	sol
cc	c̄						sol	fa
hh	h̄							mi
bb	b̄						fa	
aa	ā					la	mi	re
g	ḡ					sol	re	ut
f	f̄					fa	ut	
e	ē				la	mi		
d	d̄			la	sol	re		
c	c̄			sol	fa	ut		
h	h				mi			
b	b			fa				
a	a		la	mi	re			
G	g		sol	re	ut			
F	f		fa	ut				
E	e	la	mi					
D	d	sol	re					
C	c	fa	ut					
H	H	mi						
A	A	re						
Γ	G	ut						

Die beiden ersten perpendikulären Facher derselben deuten die alte und die jetzt gebräuchliche

Benennung der Töne an. Die übrigen sieben perpendikularen Fächer enthalten die Benennungen der Töne in den sieben Hexachorden, welche durch die römischen Zahlen in der obersten Horizontalreihe angezeigt werden. — Eine ähnliche merkwürdige Tafel in Noten, die aus einer alten Handschrift entlehnt ist und der unsern, aus Tosi's Singkunst entnommenen als Autorität dienen kann, findet sich in Gerber's neuem Tonkünstler-Lexicon, welches, so wie das alte Tonkstl. Lex. ausführlicher von Guido's oben nur angedeuteten Verdiensten handelt und seine hinterlassenen Schriften nennt. (Vgl. d. Art. Guido in beiden Lex.

Aus den oben gegebenen Beispielen der Mutation ergibt sich, dass selbst bei dem Gebrauche des Guido'schen Tonsystems der halbe Ton nicht immer mi, fa heissen konnte. Aber diese Unbequemlichkeit ist unbedeutend gegen die ausserordentlich grossen Schwierigkeiten, welche die Solmisation darbot, als sich nach und nach unser jetziges Tonsystem ausbildete, in dem ausser den diatonischen Tonreihen auch chromatische und zum Theil enharmonische gebraucht werden. Denn die wesentlichen Erhöhungs- und Erniederungszeichen einer Dur- oder Molltonart sowohl, als die häufig vorkommenden zufälligen Kreuze und Bes machen es geradehin unmöglich, den Hauptkarakter der alten Solmisation, nämlich die Bezeichnung des halben Tons durch mi, fa beizubehalten und eine, nach bestimmten Regeln festgesetzte Mutation einzuführen. Diese Behauptung ist durch die zahlreichen in den letzten beiden

Jahrhunderten gemachten aber durchaus mehr oder weniger verunglückten Versuche, (welche aufzuführen ohne alles Interesse seyn würde) und somit die Untauglichkeit der Solmisation für unsre Zeit hinreichend erwiesen. Dass man dennoch in Italien und Frankreich nach der alten Weise solfeggirt (in Deutschland geschieht es wohl selten, ungeachtet sogar einige der neuesten Singschulen es empfehlen z. B. Preindl, Winter) aber statt des ut die Silbe do und für den siebenten Ton unsrer Heptachorde (Scalen) die Silbe si (aus Sancte Johannes entnommen) gebraucht; ist nur zu beklagen. Denn das einzige Gute, was die Solmisation, die nur für die einfache und in jeder Beziehung höchst beschränkte Musik des Mittelalters hinreichen konnte, noch jetzt haben kann, und was man daher zu ihrer Vertheidigung über die Gebühr hervorhebt, dass nämlich durch dieselbe die Aussprache vorbereitet werde, kann auf andere Weise in weit höherm Grade erreicht werden, am besten wohl durch den Gebrauch der von Granu vorgeschlagenen Silben da, me, ni, po, tu, la, be, die alle in Vokalen endigen, in denen alle Vokale, auch die für die meisten Provinzen Deutschlands der Uebung bedürftigen Konsonanten h und p, d und t vorkommen. Diese Silben sind jedoch nicht als Benennungen der verschiedenen Töne, sondern nur als eine Art Text zum Solfeggiren zu betrachten und daher ohne alle Beziehung auf Höhe oder Tiefe der Tone nur so zu gebrauchen, wie man beim Anfang des Gesangunterrichts gewöhnlich den Vokal A für alle Töne

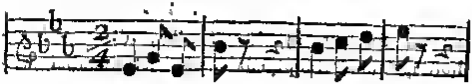
anwendet, um den Mund an eine richtige Oeffnung zu gewöhnen. Dies aber ist für die ersten Uebungen, Scalasingen und Solfeggiren (Solmisiren) um so mehr anzurathen, als unsre Benennungen der Töne c, d, e u. s. w. sich hierzu nicht eignen. Die Franzosen benennen die Töne noch nach der alten Weise ut, re, mi, fa, sol, la, si und sagen statt cis, dis — ut dièze, re dièze, statt ces, des — ut b mol, re b mol. Aehnlich sagt und schreibt man im Oesterreichischen c Kreus, d Krenz, (c♯, d♯) g Be, a Be (g♭, a♭) statt cis, dis, ges, as u. s. w. was wohl allgemein eingeführt zu werden verdiente. Der Grund der weitläufigen Benennung der Töne bei den Italiänern, c sol fa ut, d la sol re, e la mi u. s. w. statt c, d, e u. s. w. g sol re ut diesis, a la mi re diesis statt gis, ais; c sol fa ut be molle, g sol re ut be molle statt ces, ges u. s. w. ergibt sich aus der obigen Tabelle.

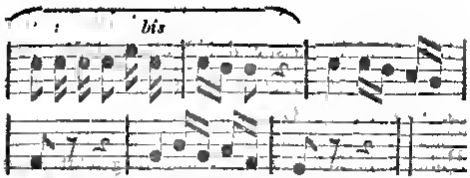
Die Solmisation und Mutation der Griechen soll darin bestanden haben, dass die erste, zweite, dritte, vierte Note eines jeden ihrer Tetrachorde τα, τη, τω, τε benannt wurde, die vierte aber, wann sie zugleich die erste eines neuen Tetrachords war, wieder τα hiess.

C. L. T. Gläser, und nicht Gluck, der wahre Verfasser der Volksmelodie zu »*Feinde ringsum*« etc. oder: »*Flamme empor!*« etc.

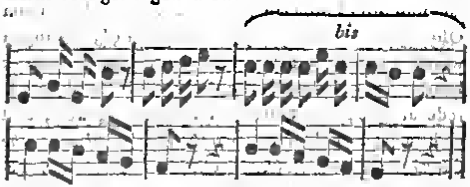
Beinahe in keiner Lieder-Sammlung fehlt diese Melodie, die durch ihre Kraft und Einfachheit, — fast möcht' ich sagen, mehr als jede andere, — ein Gemeingut des Volks deutscher Zunge geworden ist und nicht nur in Europa, sondern auch am Ohio, Senegal und Gangea, kurz überall, gesungen wird, wo Noth und Gewerbfleiss deutsche Männer hingetrieben haben. Sie wird auch weniger als jede andere, im Strome der Zeit untergehen, und sich würdig neben der von Carey (*God save the King*) und Hayda (Gott erhalte Franz etc.) behaupten, weil sie so laut die edlen und jedem Menschen heiligen Gefühle der Vaterlandsliebe, des Muthes und der Unverzagtheit in Gefahren anspricht. Wie trotzig-kühn, wie begeisternd ist nicht gleich ihr Anfang? Der kurze Gang in ein paar Tönen aus der Tonika in die Dominante und Tonika aufwärts? Wie verachtend und wegwerfend der Ausdruck in den zwei kurzen, sich wiederholenden Strophen mit abwechselnden Harmonieen der Unterdominante und Tonika? Wie beruhigend die zwei letzten Schlusssätzchen?

Hier die ursprüngliche Melodie:

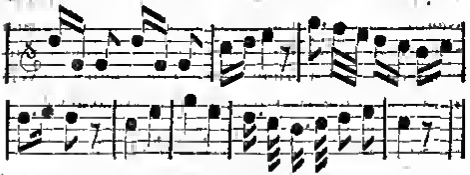




Ich nenne sie die ursprüngliche, weil sie vom Volke, etwas abweichend, größtentheil folgendermasen gesungen wird:



Solche Veränderungen erlaubt sich öfters das Volk, trotz alles Besser-Wissens der Künstler. (Auffallender als diese, aber auch mit mehr Fug und Recht, sind im Munde des Volks mit Webers Brautjüngferntiede Veränderungen vorgegangen, wo es am Schlusse klingt:



Dieser Schluss in der Tonika, diese Wiederholung eines Hauptgedankens, ist offenbar weit

volksthümlicher, als Webers Schluss mit der Mediante, auf dem schwachen Taktgliede zumal, der ein Nachspiel bedingt.)

Unter den vielen neuen Text-Unterlegungen, die besonders im letzten Befreiungskriege erschienen, ist unstreitig eine der schönsten und gelungensten die von Nonne, welche ich auch in mein Liederbuch für Schulen aufgenommen habe, mit den Anfangsworten: Flamme empor! —

Oh nun gleich der wahre Verfasser dieser schönen Volks-Melodie kein anderer ist als der in der Ueberschrift angegebene Carl Ludwig Trangott Gläser, ein zu seiner Zeit sehr geachteter Musikus, Schüler und vertrauter Freund von Doles und mein Vater, welcher im Jahr 1797 als Kantor und Seminarlehrer zu Weissenfels starb, so wird doch in den mehrsten Melodieen-Sammlungen (und auch in dem Methfesselschen Commershuche, sogar in der dritten Auflage,) nicht er, sondern Gluck, als Komponist dieser Melodie angegeben. Gluck starb aber, wie bekannt, schon anno 1787 in Wien, und des Forstraths Cramer Roman, Hermann von Nordenschild, in dessen zweitem Theile (Seite 146) dieses Lied mit der Klavierbegleitung steht, erschien 1692 in Weissenfels. Es würde also wenigstens keine Original-Melodie, sondern nur eine adoptirte seyn.

Die Sache verhält sich aber in der That also: Der Buchhandler Severin, ein Freund meines Vaters, übertrug diesem die Komposition des Liedes, und mein Vater setzte seinen Namen bei, abbrevirt: *Gl.* Bald erschien in öffentlichen Blät-

tern die Anzeige des Cramerschen Romans, und als ausgezeichnet wurde die Komposition des Marschgesanges, als offenbar von Gluck herrührend, gerühmt. Noch lebhaft erinnere ich mich, mit welcher Freude und innerer Zufriedenheit der Vater diese Nachricht dem Familienkreise (ich war damals ein achtjähriger Knabe) und mehreren Freunden mittheilte. Mein Vater meinte, zu diesem Irrthum still zu schweigen, doch Severin wollte ihm die gebührende Ehre der Autorschaft nicht geraubt wissen und seinen vollen Namen angeben. Ob nun dieses, und in welcher Art und Weise es damals sogleich geschehen ist, vermag ich nicht zu sagen, gewiss aber ist, dass sich dieser Irrthum bis jetzt fortgepflanzt hat und Gluck als Verfasser der Melodie angegeben wird.

Als Künstler, und besonders als Sohn, halte ich es für meine Pflicht, den Verdiensten meines Vaters ihr Eigenthum zu vindiciren und fördere hierdurch Hrn. Methfessel und den Hrn. Verleger seines Commersbuches besonders auf, bei einer neuen Auflage diesen Irrthum zu berichtigen und, statt Gluck, den Namen *C. L. T. Glaser* über diese Melodie zu setzen.

Barmen, 1840.

Carl Glaser.

Briefe eines Reisenden, über das helvetische Musikfest Neufchatel, 1828.

Neufchatel am 21. Juli 1828.

— — — — Die bezaubernde Schönheit der Umgebungen Neufchatels fesselte meine Blicke, als Kanonensalven mich, wie aus einem Zauber, erweckten. Zugleich hörte ich Musik von einer Gegend her tönen, nach welcher hin die ganze Stadt in Bewegung war. So gelangte ich an den Hafen, und erblickte hier ein Dampfboot, welches, von Yverdon kommend, dem Musikfeste die Contingente der abendländischen Cantone zuführte. — Es war 2 Uhr Nachmittags. Die Nationalfarben Waadts und Freiburgs, freundlich auf die nahestehende Volksmenge hinflatternd, traten mit denen von Neufchatel und Genf, welche sie am Ufer erwarteten, in eine malerische Gruppe.

Der Empfang war fröhlich, herzlich und wahrhaft rührend; in manchem Auge blinkten Thränen der Freude. Eine rauschende Harmoniemusik geleitete die Ankömmlinge mitten durch das jauchzende Volk an das Einquartierungs-Bureau.

Abends kamen die sämmtlichen Mitglieder in einem, am Ende der Seevorstadt artig gelegenen Garten zusammen, um einander zu bewillkommen. Pechfackeln erleuchteten die Laubgänge des Gartens, und eine einfache, doch gut zusammengesetzte Harmonie-Musick, ertönte bis spät in die Nacht. Herzlichkeit und Fröhlichkeit, mit Anstand gepaart, bezeichneten diesen ersten Abend.

Den folgenden Tag früh um 9 Uhr versammelten sich die Mitglieder in einem der schönen Säle des Stadthauses. Eine vom Präsidenten der Gesellschaft, Namens *de Seigneux* aus *Lausanne*, gut gesprochene Rede, über den Ursprung, Zweck und Fortgang der Gesellschaft, eröffnete die Sitzung.

Nachmittags um 2 Uhr fand die Hauptprobe Statt, und Abends war in den romantisch-gelegenen, ge-

schmackvoll illuminirten Gärten des *Donjon*, glänzende *Soirée*. Schöne Beleuchtung, Musik, zahlreiche mit herrlichen Speisen und Getränken besetzte Tische, ein auserlesenes schönes Geschlecht, dessen Grazien und Jugend-Blüte mit den zierlichen Blumenbeeten wetteiferten, machten aus diesem Abend einen der herrlichsten, den ich noch je verlebt. Ich verliess diesen Zauberplatz erst gegen Morgen, so von Wonne durchdrungen, dass ich beim Eintreten in mein Zimmer sogleich die Feder ergriff, um dir, lieber Freund, wo möglich ein schwaches Bild von dem zu entwerfen, was ich bis jetzt gesehen und gehört hatte. — Ein Mehres in meinem nächsten Briefe.

Neufchatel, am 23. Juli 1828.

Heute war vom frühen Morgen an Alles in Bewegung. Einwohner und Gäste schienen trunken vor Freude. Die einen erzählten sich was sie gesehen und gehört, die andern, was sie zu sehen und zu hören so ungeduldig erwarteten: die Aufführung des grosen Conzertes, welches um 2 Uhr Nachmittags im untern Tempel gegeben wurde.

Ich war dem grossen Haufen in die Kirche vorausgeeilt und hatte mich so gestellt, dass das Orchestar grade vor meinen Augen lag. Ungefähr aus 130 Instrumenten und 120 Sängern, zusammen 250 wirkenden Mitgliedern bestehend, gewährte es, bei anstandvoller und ruhiger Haltung, einen wunderschönen Anblik. Sämmtliche Herren waren schwarz gekleidet und trugen am linken Knopfloche ein rothes Band mit einer von weisser Seide gesticktes Leyer, welches als Erkennungszeichen der Mitglieder der helvetisch-musikalischen Gesellschaft seit 1826 angenommen ist. Die Sängerinnen dagegen erschienen in weissem Gewande, mit langem bis auf die Füsse reichendem weissem Schleier, und blossem Haare, auf ihrer linken Seite obengenanntes rothes Band, ohne allen weitern Putz.

Die Aufführung begann mit der *Introduction* aus *Rossini's Oratorio* »*Mosé in Egitto*« worauf einige Fragmente aus eben demselben Werke folgten.

Unter den Solosängern verdienen eine ehrenvolle Erwähnung Frau *Chambrier* aus *Neufchatel*, als *Elcia*; Fräulein *Falconet* aus *Vevay*, Canton Waadt, als *Amaltea*; Herr *Prevost* aus *Genf* als *Osiride*; und Herr *Hochreutiner* aus *Morges*, Canton Waadt, als *Aronne*. — Die kunstgemässe Ausbildung ihrer Stimmen, die Lieblichkeit und der seelenvolle Ausdruk ihres Vortrags gewährten um so mehr Vergnügen, als der Fremdling, in die ausserordentlichen Kunstleistungen jetzt lebender grosser Sänger eingeweiht, es kaum wagte, bei einem, aus so heterogenen Massen zusammengesetzten Orchester von Liebhabern, etwas mehr als gewöhnliches zu erwarten.

Dirigirt wurde das ganze von Hrn. Musikdirektor *Beutler* aus *Lausanne*, der alles Lob verdient, übrigens aber auch an den Herrn *Goa* aus *Bern*, *Spaeth* aus *Morges* und *Schoenchen* aus *München* sehr wackere Stutzen hatte.

Orchester und Chöre wirkten gut zusammen.

Aber gefallen konnte uns eigentlich diese Musik nicht: denn ihr ganz theatralischer Charakter ist ja doch gar nicht für die Kirche geeignet. Einem Gesange, z. B. wie das letzte Quartett zwischen *Elcia*, *Amaltea*, *Osiride* und *Aronne*, sollte der Eingang zum Heiligthum billig verschlossen bleiben; und Statt dieses *Rossinischen Oratorio's*, hätte man wohl billig eines der Meisterwerke *Haendels*, *Schneiders*, *Vogels* oder *Spohrs* geben sollen.

Desto willkommere Entschadigung war es, als darauf drei von Haydn's sieben Worten, nebst dem Erdbeben, folgten. Wenn Rossinis Trivialität und profaner Klingklang das Heiligthum entweiht, so waren hier religiöse Einfachheit, Erhabenheit und Grösse, die wahre Weihe des Festes. — Solcher heiligen Klange Zauberkraft durchdringt unser ganzes Wesen und hebt uns mehr zu Gott

empor, während *Rossini* uns nie von der Erde wegbringen kann; — und Granssen durchschauert unsere Seele, wenn im Erdbeben die Drohungsworte ertönen: »Zittre Golgatha, zittre etc.« Hier sieht man, was ein genialer Geist vermag. *Haydn* würde schon gross, und hinreichend gross seyn, hätte er uns auch nichts als nur dies einzige Product seiner schöpferischen Kraft hinterlassen. Das Stück wurde meisterhaft und zum verwundern durchgeführt, wenn man bedenkt, wie blose Liebhaber, denen Musik nur Nebenbeschäftigung ist, aus allen Enden der Schweiz zusammenkommend, nach einer einzigen Probe, bei der Aufführung einer gewiss nicht leichten Musik, an Präcision, Kraft und Feuer mit jedem stehenden Orchester wetteifern.

So schloss der erste Theil des Conzertes.

Nach einer halbstündigen Pause, begann eine *Ouverture* von Hr. Beutler, welche noch Manuscript ist und vermuthlich auch bleiben wird.

Darauf folgte das *Gloria* und *Credo* aus der vortrefflichen dreistimmigen Messe von Cherubini, — Der Effect dieser Musik war wirklich gross zu nennen. Einem furchtbaren Waldstrome gleich reisst sich das *Credo* bis zum »*et incarnatus*« fort. Obgleich Gfr. Weber alle Tonmalerei in der Kirchenmusik tadelt *), so machte doch, der musika-

*) Was doch der Gfr. Weber nicht alles schon gesagt und behauptet haben soll, was zu behaupten ihm all sein Lebtage nicht eingefallen ist, und wovon er zum Theil auch wohl gar grade das Gegentheil behauptet hat! Als Beleg mag hier, aus seiner Abhandlung Ueber Tonmalerei, (Cäcilia 3. Bd. Heft 10., S. 125—172,) eine Stelle buchstäblich wieder abgedruckt werden. Es steht nämlich am angef. O., S. 139 folgendes zu lesen: »Gleiches gilt denn, aus gleichen Ursachen, auch in der Tondichtung, und zwar hier um so öfter, da die Musik, ihrer eigenthümlichen Natur gemäss, fast gar nicht anders, als mit Wärme sprechen kann, und daher in dieser Kunst malerische Andeutungen oft genug höchst angemessen sein können. So ist es z. B. gewiss nichts weniger als unpassend,

lischen Dogmenlehre ungeachtet, das in Jubel auffahrende *Et resurrexit*, so wie das erschütternde *judicare vivos et mortuos*, wo man die Weltgerichtsposaunen zu hören glaubt, den tiefsten Eindruck auf das in Andacht hingesunkene Publikum.

Billig hätte man damit das schöne Tagewerk endigen sollen, denn das bekannte *Oratorio*, *la Jerusalemme liberata*, von *Righini*, welches noch zum Schlusse gegeben wurde, ist doch in keiner

---

wenn im Mozart'schen *Requiem*, bei der Betrachtung und Schilderung jenes grossen Weltgerichtes, wo aus der Asche des verbrannten Weltkörpers nach und nach die Todten aller Zeitalter sich aus den Grüften emporrichten, und die ganze Menschheit zum Gerichte aufersteht, wenn sag' ich, hier die Schilderung des Dichters, durch, ein sich grossartig erhebendes *Crescendo* der Töne, nicht sowohl grade gemalt, als nur angedeutet wird:

Qua, resurget ex favilla judicandus homo reus.

Indem wir hier den Dichter, betrachtend und beschreibend sprechen hören, sehen wir ihn gleichsam seine Declamation durch langsames Erheben des Armes begleiten und beleben. — Oder wenn bei den Worten der *Genesis*:

„Und Gott sprach: Es werde Licht, und es ward Licht,"

Haydn plötzlich die höchste, glänzendste Klarheit in seinen Tönen aufgehen lässt, — wenn er in den Jahreszeiten, bei der Schilderung der Schwüle des herannahenden Gewitters:

In banger Ahnung stockt das Leben der Natur,
Kein Thier, kein Blatt bewegt sich
Und Todesstille herrscht umher —

im dürren *pizzicato* der Saiteninstrumente seinen Zuhörern das Blut in den Adern festbannt und den Herzschlag stocken macht, — wenn er, bei Raphael's Worten:

Du wendest ab dein Angesicht,
Da bebet Alles und erstarrt;
Du nimmst den Odem weg —
In Staub zerfallen sie;
Den Odem hauchst du wieder ein,
Und neues Leben sprosst hervor.

den Hörer gleichsam mitempfindend erstarren, bald schwer, und bald wieder frei athmen lässt, so nennt solche Schilderungen gewisslich niemand unwürdig und unanständig! *G. W.*

Hinsicht mit dem zu vergleichen, was von *Haydn* und *Cherubini* vorausgegangen war. Das Orchester schien ermüdet und die Zuhörer schienen wenig Antheil mehr zu nehmen.

Man verliess den Tempel Abends um 7 Uhr. — Gegen 9 Uhr vereinigte ein constitutionsmässiges *Souper* die Gesellschaft in einem, am Theater eigens dazu erbauten, geschmackvoll decorirten und mit vielen sinnreichen Symbolen verschönerten Saale.

Neufchatel, am 24. Juli 1828.

Diesen Nachmittag um 2 Uhr fand im Theater das sogenannte kleine Concert statt. Es ist einzig dazu bestimmt, zu zeigen, was die helvetisch-musikalische Gesellschaft auch im profanen Fache der Musik zu leisten vermag, und es ist keinem ausländischen Talente, es müsste denn Ehrenmitglied der Gesellschaft seyn, vergönnt, in diesem Concerte als Solist aufzutreten. Das Orchester dazu wird jedesmal eigens ausgewählt, und besteht aus dem eigentlichen Kern der Gesellschaft. Es mochte ungefähr 30 Instrumentalisten zählen. Das Programm dazu war folgendes:

Première Partie.

I. *Ouverture du Ture en Italie, par Rossini.*
II. *Air d'Othello, du même.*
III. *Duo de Pacini.*
IV. *Caprice sur des airs suédois pour Violoncelle de Romberg.*
V. *Airs du Billet de Loterie, de Nicolo.*
VI. *Duo bouffe du Barbier de Séville, de Rossini.*

Seconde Partie.

VII. *Morceau pour Piano à 4 mains.*
VIII. *Air, des ruines de Pompeji, par Pacini.*
IX. *Andante avec variations pour flûte, par Ammon.*
X. *Airs d'Eufemio, de Carafa.*

XI. *Introduction et variations pour hautbois, par Hummel.*

XII. *Aria del crociato, par Pacini.* *)

XIII. *Airs de Lusignan, par Caraffa.* **)

*) Dies mag wohl ein Irrthum seyn, denn wir kennen nichts Achnliches von *Pacini*, wohl aber von *Mayerbeer*.
Anm. d. Verf.

**) Es verlohnt sich schon der Mühe, diese Stücke, einer nach dem andern, durchzumustern, und ich beginne, mit Uebergehung der Ouverture von Rossini, die übrigens sehr gut gespielt wurde, gleich, mit Nro II, *Air d'Othello* mit Chor, von Hrn. Hochreutiner aus Morges gesungen. Dieser junge Mann besitzt eine sehr angenehme Tenorstimme, die er mit Einsicht und Kunst zu gebrauchen versteht. Die von Zeit zu Zeit einfallenden Chorpartieen machten herrlichen Effekt.

Nro III. *Duo von Paccini*, wurde von Hrn Prevost aus Genf und Frau Bacon de Seigneux aus Lausanne gesungen. Ersterer hat, durch seine geschmeidige, wohltönende und herzergreifende Stimme, die er mit vieler Methode zu behandeln weiss, im ganzen Schweizerland einen wohlverdienten Ruf; doch erschwert er sich mehr in der Romanze, als in Bravourstücken aus, für welche sein Organ nicht stark genug ist. Er singt viel, und hat das Glück immer zu gefallen. — Madame Bacon ist als ausgezeichnete Sängerinn bekannt; da aber der Charakter ihrer Stimme mehr heroisch als lyrisch ist, so paarte sie sich nicht recht mit der des Hrn. Prevost.

Nro IV. Das Caprice für Violoncello von Romberg wurde mit vieler Fertigkeit, aber wenigem Ausdruck, von Hrn. Knop aus Basel vorgetragen. Dieser junge Künstler, ursprünglich aus Sachsen-Meiningen, könnte bei fortgesetztem eifrigen Studium ein ausgezeichneter Virtuos werden.

Nro V. *Air du Billet de Loterie*, von Fräulein Raymond aus Genf gesungen, gefiel recht wohl.

Nro VI. *Duo bouffe du Barbier de Seville*, von Madame Chambrier und Hrn Victor Roulet aus Neufchatel mit eben so vielem Geschmack als natürlicher Leichtigkeit vorgetragen, machte *furore*.

Nro VIII. *Air, les ruines de Pompeji, von Pacini*, wurde von Fräulein Falconet aus Vevay, einer ausgezeichneten Sängerinn, vorgetragen. Diese liebenswürdige junge und äusserst bescheidene, ausgezeichnete Sängerinn, von der Natur mit einer sehr anmuthigen Stimme begabt, hat sich, bei ihrem mehrmaligen Aufenthalte

Damit schloss dann dieses Conzert, sowohl wegen der glücklichen Wahl der verschiedenen Solostücke, als auch besonders wegen der ausgezeichneten Talente, die sich hier zu zeigen Gelegenheit fanden, mit einem auserlesenen Blumenstrausse vergleichbar. —

Am Abend des schönen Tages war Ball im nämlichen Lokal und damit war das Fest zu Ende. Den folgenden Tag zog jedes Contingent mit seinem Fähnlein in seine Heimath zurück, eingedenk der frohverlebten Stunden in Neufchatel.

Kaupert.

---

in Neapel, eine herrliche Methode angeeignet. Kunst und Natur erscheinen hier recht innig verschwistert.

Nro IX. Das Andante mit Variationen etc. wurde von Hrn. Metzger, Pfarrer auf einem entlegenen Dörfchen im Canton Schaffhausen, vorgetragen. Je gemeiner die Flöte geworden ist, desto strenger heurtheilt man sie gegenwärtig und sie gefällt daher seltener. Wir haben schon manchen ausgezeichneten Flötisten zu hören Gelegenheit gehabt; aber noch nirgends haben wir einen anmuthsvolleren, süsseren und schmelzenderen Ton gehört, als bei Hrn. Metzger. Er versteht so recht die Kunst, mit seelenvollem Spiele zur Seele zu sprechen, und erntete den lautesten Beifall.

Nro X. *Air d'Enfemio, von Caraffa,* wurde recht gut von Madame Cabrit aus Genf vorgetragen.

Nro XI. Wenn Hr. Metzger uns mit seiner Flöte zu bezaubern wusste, so gelang dies nicht minder Hrn. Sprüngli aus Zürich mit seiner Oboe. Es ist wohl nicht möglich, einen gleicheren, sicheren und zarteren Ton mit so vielem Geschmacke und so grosser Fertigkeit zu vereinigen; und die Schweiz kann stolz seyn auf den Besitz eines so ausgezeichneten Virtuosen.

Nro XII. Aria aus *il crociato*, von Mayerbeer, wurde von Madame Bacon aus Lausanne mit Kunst und tiefem Gefühle vorgetragen.

Nro XIII. *Air de Lusignan* mit Chören, von Caraffa, wurde zum Beschlusse von Hrn Prevost aus Genf gesungen. Wäre auch nicht so viel Vortheilhaftes über alles Vorhergehende zu sagen gewesen, so könnte man hier mit Recht ausrufen: Ende gut, alles gut.

Anm. d. Vrf.

Zur Geschichte der Castraten;

von

C. F. Becker.

Wie es bei schlechten Thaten und Sachen gewöhnlich herzugehen pflegt, dass der Erfinder oder erste Ausüber derselben das Licht scheut und verborgen zu bleiben sucht, so schweht auch über die erste Entstehung und den Urheber der Castration grosse Dunkelheit, und nur Vermuthungen und Zusammenstellungen mehrer Meinungen erhellen den Weg.

Die Königin Semiramis wird als die erste genannt, welche eine so grausame, die menschliche Natur beleidigende Operation eingeführt. *) Indessen scheint in den früheren Zeiten nicht der Gesang die nächste Veranlassung gegeben zu haben, sondern die Eifersucht. Sehr witzig und richtig sagt der sogenannte englische Christian Bach, (jüngster Sohn des unsterblichen Sebastian Bach,) der in Italien und England hinlänglich die moralische und sittliche Natur und Bildung der Castraten kennen lernen konnte: „den Thieren nimmt man die Bestialität, und den Menschen die Humanität." **)

*) Semiramis taureos mares castravit omnium prima!! Ammianus Marcellus lib. 14, 6. *Anm. d. Vf.*

**) Erholungen 1813. S. 128. *Anm. d. Vf.*

Die Einführung eines andern Gebrauchs der Castraten war aber den Christen, und was am merkwürdigsten ist und sogleich gezeigt werden soll, der Kirche aufbehalten.

Nach den neusten Nachrichten wird die Zeit um das Jahr 1600 angegeben, wo in Italien zuerst in des Papstes Clemens VIII. Capelle Castraten eingeführt wurden. *)

Dieser Papst erlaubte nicht nur den Castraten, zu singen und die kirchliche Feier zu erhöhen, sondern er ertheilte auch ein Breve, wodurch die Castration authorisirt wurde. Dieses, eines Papstes würdige, Breve endigte mit der abscheulichen Klausel: „*ad honorem Dei.*“ **)

Nach aller Wahrscheinlichkeit fiel dem Kirchendienste als das erste Opfer: Peter Girolamo Rosini aus Perugia.

Er besass einen trefflichen Sopran, und zur Belohnung seiner schönen Stimme und seines gezwungenen Märtirerthums ward er bei der päpstlichen Capelle angestellt, im Jahre 1601, wie Forkel angiebt. ***)

Vor dieser Einführung der Castraten in die Kirche wurde der Sopran durch Falset- oder Fistelstimmen besetzt, die den Spaniern besonders eigen gewesen sein sollen. †) Die spar

*) Geschichte der Tonkunst v. G. Jones, übersetzt v. Mosel. 1825. S. 96. *Anm. d. Vf.*

**) Cr. Fr. D. Schubarts Ideen zu einer Aesthetik d. Tonkunst. 1806. S. 43. *Anm. d. Vf.*

***) Geschichte der Musik v. J. N. Forkel. 1801. II B. S. 711. *Anm. d. Vf.*

†) Allgemeine Geschichte der Musik von Th. Busby übersetzt von Cr. Fr. Michaelis. 1822. II. B. S. 314. *Anm. d. Vf.*

sehen Discantisten wollten desfalls den Pater Rosini, und andere nach diesem bald Folgende, nicht gern unter die päpstlichen Sänger aufnehmen und verwarfen besonders den Girolamo bei der Probe. Allein Clemens VIII. nahm diesen, wie auch andere, dennoch auf und bewies, wie so viele seiner Nachfolger, wie wenig es dem päpstlichen Stuhle auf Menschen und Menschenwerth ankommt.

Auf diese Weise wurden nun Entmannte, Gott zu preisen und zu loben, in die Kirche eingeführt, und gewiss kein Italiäner fand nun das Falset-Singen der Spanier mehr schön, da sogar der heilige Vater am Castratengesange Freude fand. *)

Kein anderes Volk, kein anderes Land in Europa, hat sich eines solchen, die menschliche Natur entehrenden Verbrechens blos um eines erbärmlichen Ohrenkitzels willen schuldig gemacht, als Italien und die Italiäner; und die Meinung eines bekannten Mannes ist nicht zu verwerfen: „dass die Einführung der Mönche, gleichsam unoperirter Castraten, zu dieser Neuerung in gewisser Art bei den Italienern die Bahn bereitet hat. **) Alle anderen Nationen wollten lieber Menschen, als Sänger, haben; nur die Italiäner suchten die Musik auf Kosten ihrer Nachkommenschaft empor zu bringen. ***)

*) Allgemeine Geschichte der Musik von Th. Busby, übersetzt von Cr. Fr. Michaelis. 1822. II. B. S. 314 Note. *Anm. d. Vf.*

**) Wolkbrlin in seinen Chronologen. I. B. S. 174. *Anm. d. Vf.*

***) *Le Brigandage de la Musique Italienne.* 1777. *S.* 47. *Anm. d. Vf.*

Digitized by Google

Nachdem die Oper erfunden *) und so grosse Theilnahme bei den Italiänern erregte, als man sah, dass der Erfolg der Castration so gekrönt wurde und durch das Kirchensingen der Castraten jedermann an ihre Stimmen gewöhnt war; die Frauenzimmer aber es für eine Schande hielten, auf dem Theater und überhaupt öffentlich aufzutreten, und die Knabenstimmen **) selten von langer Dauer und von gutem, vorzüglichem Ausdruck sind; so brachte man die Castraten sehr bald auf das Theater, und sie machten, trotz ihrer kläglichen Stimme und noch kläglicheren Figur, ungemein grosses Glück daselbst.

Nun opferten nicht nur die Väter ihre Söhne der Muse des Gesanges und dem Gott des Goldes, sondern die Söhne drangen, gleich Priestern der Cybele, selbst darauf. So war es der Fall mit Grasetto zu Rom, und wahrscheinlich mit dem berühmten Marchesini zu Bergamo; und es beweisst, dass nichts zu schlecht und grausam ist, es findet doch seine Anhänger!

Künstliches Singen trat also, sowohl in der Kirche, als auf dem Theater, an die Stelle des natürlichen. Das hiess freilich, die heilige Tonkunst in ihrer Quelle entweihen, und die ihr noch

*) Gewöhnlich wird das Jahr 1597 angegeben, wo Ottavio Rinuccini und Jacobo Peri die Oper Dafne aufführten. Dann folgten schnell Euridice und Ariana von Rinuccini. *Anm. d. Vf.*

**) Allen Nachrichten zu Folge wurden in den früheren Opern die Frauenrollen von Knaben gespielt. Diess beweisst unter andern Arteaga in seiner Geschichte der ital. Oper, übers. v. J. N. Forkel. I. B. S. 338. VII. E. *Anm. d. Vf.*

fehlende Vollkommenheit durch Mangel erreichen wollen.

Da die Oper bei ihrer höhern Ausbildung, bei ihrem immer steigendern Reiz, solche Sensation bei den Italiern hervorbrachte, dass man nicht allein in grossen Städten Bühnen einrichtete, sondern auch jede kleinere Stadt, ja selbst Dörfer eine solche besitzen wollten, so wurde eine wahre grosse Schlachtbank in den Ländern des Pepstes errichtet. Die Wundärzte des Kirchenstaats wurden nun wahre Henkersknechte, und zwar um so viel grausamere, weil sie mit einem einzigen Schnitte ganze Menschengeschlechter vernichteten. Die Anatomie lief gewissermassen der Chirurgie zuvor; man secirte die Menschen, noch ehe sie Leichnam waren. *)

Ja, so weit ging die Abstumpfung alles menschlichen Gefühls, dass man diese anatomischen Theater öffentlich mit Schildern bezeichnete und der Verfasser des so eben erwähnten *Le Brigandage* erzählt, dass er dergleichen mit der Ueberschrift: „*Qui si castra ad un prezzo ragionevole*“ gefunden.

Die berühmtesten Castreten, welche in der frühern Zeit auf dem Theater ausgezeichnetes Glück machten, sind unter mehrern andern: Guidobaldo, Campegnuola, Marco Antonio Gregori, Angelucci und vor allen Lovetto Vittori. **)

---

*) *Le Brigandage de la Musique Italienne.* 1777. *S.* 48. *Anm. d. Vf.*

**) Arteaga Gesch. d. ital. Oper. I. Bd. S. 339. Theorie der schönen Kunste v. Sulzer. 1793. II. B. S. 594. *Anm. d. Vf.*

Hier kann man nicht umhin, zu bemerken, wie viele Unglückliche mögen auf der vorerwähnten Schlachtbank castrirt worden seyn, welche nie eine ausserordentliche Stimme dadurch erhielten, kein Glück auf dem Theater machten, (den einzigen Ort, wo sie auf eine unbedeutende Art für ihren grossen Verlust entschädigt werden sollten) und so der menschlichen Gesellschaft als in gewisser Art unnütz und überflüssig wieder anheim fielen? „Denn," sagt ein tüchtiger Arzt und Kenner der Stimme, *) „der Kehlkopf bleibt von jenem unglücklichen Augenblicke an in Wuchs und Bildung auf dem Punkte stehen, wo er so eben begriffen war, während die übrigen Theile des Körpers in ihrer Entwickelung immer weiter fortgehen. Dadurch wird auch die Stimme in ihrem Fortrücken verhindert, so, dass sie nun auf die ganze Lebenszeit eben dieselbe Höhe behält, welche sie damals hatte.**) Je früher also jene Operation vorgenommen wird, desto höher bleibt die Stimme; hat aber der Kehlkopf schon seine völlige Grösse erreicht, dann ist die Operation ganz vergeblich." Und sollte sich wohl selten bei diesem, man möchte fast sagen, Fabrikgeschäfte, der Fall ereignet haben, dass das Kind keine Anlage, oder doch wenigstens keine ausgezeichnete hatte, dass bei einem andern Knaben der Kehlkopf schon ausgebildet oder wenigstens der Ausbildung nahe war? — —

*) Theorie der Stimme v. Dr. Liskovius. 1814. S. 53. *Anm. d. Vf.*

**) Siehe weiter unten. *Anm. d. Vf.*

Die erste Erscheinung der Castraten in England, Holland und im Norden erregte beinahe Aufruhr. Man konnte sich nicht an ihre riesenmässigen Körper, an ihre blasse Gestalten und an ihre dicken Beine gewöhnen.

„Am Ende," sagt Forkel, *) nahm sich das weibliche Geschlecht ihrer an, welches sich an dieser merkwürdigen Zweideutigkeit ergötzte.

Seit dieser Zeit genossen sie eine Art von Existenz; sie machten eine Art von Band zwischen der Wirklichkeit und der Illusion in der bürgerlichen Gesellschaft.

Als Sänger fanden sie, falls sie ausgezeichnet waren, in allen Ländern ungemeine Bewunderung und Belohnung, und Wilhelm Heinse sagt im Enthusiasmus: **) „Eine schöne jugendliche, völlig ausgebildete Castratenstimme geht über alles in der Musik. Kein Frauenzimmer hat die Festigkeit, Stärke und Süssigkeit des Tons und so aushaltende Lungen. Bei den Castraten kann man recht sehen, dass es darauf ankommt, was gesagt wird, und nicht, in welchem Tone es gesagt wird."

Um zu zeigen, wie weit die Liebe zu ihrem Gesang ging und welche Einnahmen sie erhielten, führe ich nur einige berühmte Castraten an.

Johann Mattheson erzählt: ***) „Farinelli, der im Jahre 1734 nach London gekommen, und

*) Geschichte der Musik. II. B. S. 339. *Anm. d. Vf.*
**) In seinem musikalischen Roman: Hildegard von Hohenthal. 1795. I. B. S. 27. *Anm. d. Vf.*
***) Kleine General-Bass-Schule. 1735. Vorbericht S. 5. *Anm. d. Vf.*

anjetzo daselbst für den allerbesten Sänger von der Welt gehalten wird, empfängt diesen Winter, da er in den Opern dienet, *nur* 2500 Pfund Sterling, das sind 12500 Reichsthaler.“

Sinesino sang 1719 in der Oper zu Dresden; von da ging er mit Händeln nach England, und endlich mit Ruhm und 15000 Pfund Sterling beladen, wieder in sein Vaterland zurück. *)

Majorano, genannt Caffarelli, machte in ganz Europa ungemeines Glück. Im Jahre 1740 sang er zu Venedig, und man sagt, es seien ihm für einen Abend 700 Zechinen ausgezahlet worden. — Im Jahre 1760 konnte er sich ein Herzogthum kaufen, wovon er den Titel: *Duca di Santo dorato* erhielt, und als er den 1sten Februar 1783 zu Neapel starb, hinterliess er seinem Neffen 12000 Ducaten jährlicher Einkünfte. **)

Wie wenig dagegen erhält eine Catalani, eine Sonntag, ein David!!! Das Castriren wurde endlich, ob aus Heuchelei oder Ueberzeugung, im achtzehnten Jahrhunderte verboten und die italiänischen Fursten verbannten es aus ihren Staaten bei Todesstrafe, was ausser andern Dr. Burney bestätigt. Er erkundigte sich in ganz Italien danach, wurde aber von einer Stadt zur andern gewiesen und bemerkte, dass die Italiäner sich fast selbst darüber schämten. Doch erfuhr er vom englischen Consul in Neapel, dass die jungen

*) *Hawkings History of Musik. T. V.* S. 306. *Anm. d. Vf.*

**) Gerbers Tonkünstler-Lexikon. 1790. S. 850. *Anm. d. Vf.*

Castraten von Lescia in Puglia kämen und ein berühmter Arzt daselbst bestätigte seine Aussage. *)

Doch noch immer ruht das Böse noch nicht; und hängt jetzt auch kein Schild mehr da, um aller Sittlichkeit und Menschlichkeit Hohn zu sprechen, so wuchert es desto mehr im Stillen fort. Wer las nicht mit Entsetzen: „Der Castraten soll es im Michaelishospitale zu Rom *fünf* geben, von sieben, bis zehn Jahren.“ **) Doch will man die Procedur selbst lesen, so nehme man die *Tablettes neapolitanes* (1827) ***) zur Hand und erstaune über die Barbarei des neunzehnten Jahrhunderts.

Wie wahr sagt der gute Daniel Schubert: †) „Wenn Gott zu seiner Verherrlichung Castrationen verlangte, so würden wir wohl ausdrückliche Befehle in seinem Worte dazu finden; allein Gott und seine herrlich eingerichtete Natur basaen alle Verstümmelungen: nichts beweisst diess mehr, als die Castraten selber, die bei aller Kunst, zu welcher sie sich unläugbar aufschwingen, dennoch heulen und krähen. Gott und die Natur gebieten, dass man mit Frauenzimmern Discant und Alt, mit Mannsleuten aber Te-

*) C. Borney's musikalische Reise, 1772. I. B. S. 227. *Anm. d. Vf.*

**) Caecilia 1824. I. B. S. 260. *Anm. d. Vf.*

***) Eine meisterhafte Uebersetzung dieses höchst originellen Werkes ist so eben von *r. in Leipzig erschienen, worin sich S. 100 — 104 eine kleine Abhandlung über die Castraten, auf Verlangen des Hrn. Bearbeiters, von mir befindet, welche hier weiter ausgeführt ist. *Anm. d. Vf.*

†) Cr. Fr. Schubarts Ideen z. e. Aest. d. Tonk. S. 44. *Anm. d. Vf.*

nor und Bass besetzen soll. Uebertritt man diess grosse Gesetz, so rächt sich Mutter Natur durch Misklang und widrigen Eindruck. Heil unserm Vaterlande, dass wir Castraten belohnen, aber keine machen! Wer, wie die Deutschen, die Kunst versteht, Frauenzimmer gehörig zu bilden, bedarf der Eunuchen nicht.“

„Sollte dieser Gebrauch nicht enden, oder gar wieder in Aufnahme kommen, lieber möchte ich diese heitere, lebensschmückende Kunst, selbst missen!“ *) ruft ein anderer.

Nun ist nur noch übrig, des Castraten-Gesanges selbst zu erwähnen und zu zeigen, worin er sich vom andern Gesang unterscheidet, welcher Gewinn dadurch erlangt worden ist. Die Vortheile, welche der Musik durch eine solche Verständigung an der menschlichen Natur erwachsen, werden von Verschiedenen sehr verschieden betrachtet. Diejenigen, welche an solche Castratenstimmen gewöhnt sind, ziehen sie den schönsten Frauenstimmen weit vor; andere, welche noch nicht allen Geschmack an wahrer Natur verloren haben, sind der entgegengesetzten Meinung und man muss gestehen, ihrer sind am meisten.

Joh. Baht. Donius, selbst ein Italiener, **) war der letztern Meinung, glaubte, dass die Menge der Castraten der Musik sehr nachtheilig

*) Entwurf einer Geschichte der italiänischen Musik. 1824. S. 111. *Anm. d. Vf.*

**) Donius lebte in Rom in der Mitte des 17. Jahrhunderts ums Jahr 1640. *Anm. d. Vf.*

geworden sey, hielt eine weibliche und Knabenstimme für weit schöner als die beste Castratenstimme, behauptete, die Zahl der schlechtern, nicht der guten Sänger, sey dadurch vermehrt worden, weil man bei der frühen Operation noch nicht wissen könne, was für eine Art von Stimme entstehen werde, die Operation also stets auf gut Glück gemacht werden müsse;*) und hielt endlich die Castraten für die Ursache, dass selten andere unoperirte Knaben in der Singkunst unterrichtet wurden, weil die vielen Eunuchen alles so besetzt halten, dass für die Nicht-Eunuchen keine Vortheile durchs Singen gehofft

*) Um zu beweisen, wie wenig die Italiener fortgeschritten sind, führe ich Dr. Burney nochmals an, der uns, hundert fünfzig Jahre später als Donius, fast dasselbe in seiner musikalischen Reise I. B. S. 227 sagt: „Ehe die Operation vorgenommen wird, führt man sie in ein Conservatorium, um sie daselbst zu prüfen, ob eine gute Stimme von ihnen zu erwarten ist, alsdann nehmen ihre Eltern sie zu diesem barbarischen Zwecke mit nach Hause. Inzwischen steht die Todesstrafe darauf, wenn jemand die Operation verrichtet, und der Bann, wenn man darum weiss, es sey denn, dass es, wie man oftmals vorgiebt, wegen einer Krankheit an diesen Theilen, wovon man glaubt, dass sie die Operation erfodere, und mit Einwilligung des Knabens geschehe. †) In Anschung der vorläufigen Proben der Stimme, glaube ich, dass diese grausame Operation nur zu oft ohne Probe, oder wenigstens ohne hinlängliche Beweise geschieht, dass die Stimme dadurch besser werden könne; sonst würde man gewiss nicht in jeder italianischen Stadt eine solche Menge Verschnittener finden, die gar keine Stimme oder doch keine so gute haben, dass sie einen solchen Verlust ersetzen könnte.

Anm. d. Vf.

†) Dass doch gerade die Kinder der guten Italiäner so unglücklich fallen Gace. I. B. S. 260

werden konnten, man auch nicht wissen könne, was für eine Stimme nach der Mutation herauskommen würde. *)

Diese Einwendungen wird jedermann gegründet finden müssen, der nicht durch lange Gewohnheit für Castratenstimmen eingenommen ist. Die Singorgane werden zwar durch die Operation gehindert, sich zu **erweitern**, aber nicht sich zu **verhärten**. Das **Weiche** und **Biegsame** des Tons, welches in einer Knabenstimme, und noch mehr in einer Frauenzimmerstimme liegt, und eine der ersten Eigenscheften einer schönen Stimme ist, kann folglich bei einem Castraten höchstens in der Jugend Statt finden, da es sich bei weiblichen Stimmen oft bis ins späteste Alter erhält, „*quod*, wie Kircher bemerkt,**) *vasa spermatica in foeminis non tam necessariam dependentiam habent cum organis vocalibus.*“

Arteaga dagegen spricht, wie er diesen Gegenstand untersucht: ***) „Das unbekannte, aber von allen Anatomen bestätigte, Verhältniss zwischen den Zeugungs- und Stimmorganen verhindert in ihnen, da ihnen die äusserste Entwickelung des Geschlechts versagt ist, durch den geringeren Einfluss von Feuchtigkeiten, die Erweiterung der Kehle, macht die Theile derselben geschickter zu vibriren, folglich auch alle Grada-

*) *De praestantia Musicae veteris. Lib. III Pag.* 105. *Anm. d. Vf.*

**) *Musurgia. Lib. I. cap.* 14. *Anm. d. Vf.*

***) Geschichte d. ital. Oper. I. B. S. 338. *Anm. d. Vf.*

tionen des Gesangs hervorzubringen, verengt die Mündung der Glottis und verursacht dadurch, dass die höhern Töne besser hervorgebracht werden können, als andere.“

Man will auch bemerkt haben, dass die Verstandeskräfte durch die Castration leiden, und dass solche, in anderm Betracht schon sehr unglückliche, Geschöpfe unfähig zur Erreichung höherer Kenntnisse in Wissenschaften und Künsten werden.

So wahr es ist, dass durch eine solche Beleidigung der Natur das Band der körperlichen Kräfte gewaltsam zerrissen wird, und alle eine veränderte Richtung und Wirkung erhalten müssen, die sich in Rücksicht aufs Aeussere nicht bezweifeln lässt, so weiss man doch nicht, in wie weit auch die Verstandeskräfte von den körperlichen Beschaffenheiten abhängen, um mit Sicherheit die angeführte Bemerkung als gegründet annehmen zu können. Man weiss, dass in den ältern Zeiten bei den Babyloniern, Aegyptiern und Persern die ersten Staatsämter mit Eunuchen besetzt wurden, wozu theils Muth und Entschlossenheit, theils Klugheit und mancherlei Kenntnisse erforderlich waren. Und in neuern Zeiten hat man Castraten gekennnt, die zwar keine Armeen anführten, oder im Kabinet die Staatsangelegenheiten ganzer Reiche besorgten, sich aber doch auf schlüpfrigen Posten mit Vorsicht und wahrer Weltklugheit zu benehmen und zu erhalten wussten. Wer erinnert sich nicht eines F a r i n e l l i am spanischen Hofe, der daselbst eine so grosse

Rolle spielte? Des Benehmen von diesem und manchen andern würde bei schwachen Kräften nicht möglich gewesen seyn.

Indessen ist es doch merkwürdig, dass, wie Forkel behauptet, *) noch kein Castrat in der Composition weit gekommen ist, am wenigsten in der höhern Gattung, zu welcher eine starke und feurige Fantasie erfordert wird.

Das Urtheil eines so sinnigen Denkers wie Rousseau, mag den Schluss machen, da er theils das Gesagte bestätigt, theils auch Neues hinzufügt.

„*Ces hommes* **) *qui chantent si bien, mais sans chaleur et sans passions, sont, sur le théâtre les plus maussades Acteurs du monde; ils perdent leur voix de très bonne heure, et prenent un embonpoint dégoûtant. Ils parlent et prononcent plus mal que les vrais hommes, et il y a même des lettres telles que l'r, qu'ils ne peuvent point prononces du tout.*"

Die Castratenstimme unterscheidet sich übrigens, wenn auch nicht dem Umfange der Töne, doch dem Klange nach, von Knaben und Frauenstimmen ungemein und kann nie das Schöne der letztern und das Liebliche der ersteren erreichen, viel weniger ersetzen. Im Gegentheil hat die auserlesenste Castratenstimme immer etwas sehr Widerliches, welches ihr

*) Geschichte der Musik. II. B. S. 711. *Anm. d. Vf.*
**) *Dictionaire de Musique. Art. Castrato. Anm. d. Vf.*

durch keine Kunst völlig benommen werden kann. *) — —

Und diese Art Sänger und diese Art zu singen, konnte, Jahrhunderte lang, Europa entzücken??

Der Mode ist nichts zu heilig, wenn auch die Natur entweiht werden sollte; und keiner der Künste sind solche ungeheuere Opfer gebracht worden, als der Musik, die vor Jahrtausenden schon die erste aller war, die jeden Fühlenden beglückt, jeden Leidenden tröstet und zur Trauer wie zur Freude ladet.

Doch die Tonkunst führte nicht dahin, sie will nur reine Natur, sondern der Mensch entweihte sie, weil er glaubt, auch über Künste zu herrschen — die Kunst entflieht ihm, und ein Schatten bleibt zurück.

---

*) Theorie der Stimme v. D. Liskovius. S. 54.
Anm. d. Vf.

Anecdote.

Ein Antagonist des berühmten Cafarielli sagte von ihm, in seinem italienisch-französischen Jargon:

Il a dou talent, oune belle voix; ma il munque par le cuor. Gli était à Rome oun pitit poulisson; oun seigneur romain l'entend canter, et lui dit: Veux-tou apprendre la mousique? Le pitit drôle il y consent. Le seigneur loui donne oun maître, le fait castrer de son argent; ma le pitit coquin n'en a jamais ou de la reconnaissance.

(Er hat Talent, eine schöne Stimme; aber kein Gemüth. Er war zu Rom ein kleiner Gassenjunge; ein römischer Nobile hort ihn singen, und sagt: „willst du Musik lernen?“ Der Junge ist's zufrieden. Der Nobile halt ihm einen Musikmeister, und lässt ihn für sein eigenes gutes Geld castriren; aber die kleine Bestie wusst' ihm hernach nicht einmal Dank dafür.)

I. **Méthode pour la flûte, ou traité complet et raisonné pour apprendre à jouer de cet instrument, Ouvrage composé et rédigé par *L. Drouet.***

Paris, chez A. J. Pleyel et fils aîné. Pr. 10 fr.

II. **Dasselbe Werk unter demselben Titel, mit französischem und zugleich mit teutschem Texte.**

Antwerpen bei A. Schott. Pr. 9 fl.

Das durch die Überschrift bezeichnete, in Paris gegen Ende des vorigen Jahres erschienene Werk verdient, um es gleich von Vorne herein mit Einem Worte auszusprechen, in praktisch-technischer Hinsicht gradezu vortrefflich genannt zu werden, weshalb ich die Einführung desselben ins teutsche Publicum um so lieber übernehme, da das Instrument von welchem es handelt, grade dasjenige ist, auf welchem ich mich am genausten selbstthätig umgesehen.

Herr *Drouet*, — vormals Generaldirector der königlichen Bühnen in Neapel, jetzt *première flûte de la musique particulière du Roi de France*, — auch als Autor bereits durch frühere Arbeiten für die Flöte rühmlich bekannt, *) liefert hier eine ganz vollständige Anleitung sowohl zum Erlernen, als auch zum Lehren des Flötenspiels, von den allerersten Rudimenten der Lehre an, bis zur höheren künstlerischen Ausbildung.

Das Werk zerfällt wesentlich in drei Theile.

Im **Ersten Theile werden**, unter dem Titel „*Quelques principes de solfége*“, **verschiedene Sätze**

*) Seine, theils in Frankreich, theils auch in Teutschland, Italien und England gestochenen Flötencompositionen, bestehen ungefähr in 6 Concerten, 12 Potpourris und Variationen mit Orchester, 24 Duetten, mehreren Trios, 50 Solo's und 200 Etüden.

aus der allgemeinen Musiklehre, von Noten, Notenschlüsseln, Notengeltung, Tactsintheilung, Synkopen, Intervallen, Vorschlägen, Verzierungen, von Accorden, von Tonica und Dominante, von diatonischen, chromatischen und enharmonischen Geschlechten, von Cadenzen, Tonarten, Modulationen und verschiedenen andern ähnlichen Dingen, vorangeschickt, welche man nun einmal vor jeder *Méthode* dieser Art mit in den Kauf nehmen zu müssen schon gewohnt ist, obgleich sie dem eigentlichen Gegenstande an sich selbst, der Lehre des Flötenspiels, keineswegs zunächst angehören, indem sie vielmehr grade eben so gut vor eine Violinschule passen würden, wie vor eine Floten-, oder Clarinettschule, Singschule u. dgl., und daher eigentlich vor keine solche einzelne Schule gehören, sondern in eine Allgemeine Musiklehre, d. h. in eine allgemeine Darstellung und Erklärung desjenigen, was jeder, der sich mit Musik beschäftigt, ohne Unterschied des Instrumentes welches er treiben will, wissen und kennen muss, — indess es ein wahres *hors-d'oeuvre* erscheint, dass jeder Verfasser einer Instrumental- oder Singschule sich berufen wähnt, diese, schon von hunderten seiner Vorgänger, verstümmelt und elend genug, vorgetragenen Gegenstände, nun auch seinerseits noch einmal auf seine Manier vorzutragen *), ein Geschäft, dessen befriedigende Leistung man ihm, von dem man nur grade eine Flötenlehre verlangt, vernünftigerweise

*) Es ist eine wahrheit verwunderliche Erscheinung in unserer Literatur, dass, indess so tausend Bücher elljährlich zu Tage gefördert werden, für welche gar kein Bedürfnis existirt, — diejenigen Bucher aber, für welche ein Bedürfnis wirklich besteht, so reichlich und überreichlich doppelt und drei- und zehnfach erscheinen, oder, um in der Literatursprache zu sprechen, jede fühlbare sogenannte Lücke unserer Literatur alsbald überreichlich auszufüllen so emsig Bedacht genommen wird, — dieses allen ungeachtet *meine Allgemeine Musiklehre* (Mainz bei Schott und Darmstadt bei Leske, 1822) bis jetzo noch immer das einzige Buch dieses Faches ist. *GW.*

gar nicht zumuthen kann; — weshalb wir denn auch dem Verfasser des vorliegenden Werkes keinen Vorwurf darüber machen dürfen, dass diese Abtheilung seines Lehrbuches in der That eben so mangelhaft ausgefallen ist, wie viele Hunderte ihres gleichen.

Und in der That, was liegt denn am Ende viel daran, wenn dasjenige, was ein, in seinem eigentlichen und wesentlichen Inhalte vortreffliches Werk, noch beiläufig, und gleichsam als Staffage nebenher miteinflicht — was liegt, sag ich, am Ende viel daran, wenn dergleichen Nebendinge nicht grade ebenfalls tadelfrei sind? — Was liegt z. B. daran, dass es in Hugot und Wunderliche Méthode de flûte, im Art. 4 heisst: „*Le „Son de la Flûte est le résultat du déplacement de la „colonne d'air qu'elle contient, ce déplacement s'opère par „l'intromission du souffle de l'exécutant dans le corps de „l'instrument*", — und, nach der in Teutschland recipirten Uebersetzung, sogar: „Der Ton der Flöte entsteht „durch das Heraustreiben der Luftsäule, die in „ihr eingeschlossen ist. Dieses Heraustreiben wird „durch Hineinblasen des Spielers in den Körper des „Instrumentes bewerkstelligt." — Die Lehre ist bekanntlich durchaus unrichtig, indem, wie jeder auch nur halb Unterrichtete weiss, das Erklingen eines Blasinstrumentes durchaus unabhängig ist von einer eigentlichen locomotiven Fortbewegung der Luftsäule, so wie diese von jenem, (wie schon daraus handgreiflich ist, dass, wenn das Deplaciren der Luftsäule den Ton bewirkte, ein Flötenton auch dann ertönen müsste, wenn man, das ganze Mundloch mit vollen Lippen umschliessend, in dasselbe hineinhauchte, wodurch die Luftsäule ja doch gewiss deplacirt und herausgetrieben wird!! —) Allein was liegt am Ende daran, dass diese Unrichtigkeit in die Hugot- und Wunderlichsche Flotenschule mit eingeflossen ist? — Ist diese Schule darum dem Lehrlinge, welcher aus derselben Flöte spielen lernen will, doch nur um ein Haar weniger brauchbar und nützlich

geworden? — gewiss nicht! — Und wurde nicht diese Flötenschule, der erwähnten Unrichtigkeit ungeachtet, ohne Anstand „*adoptée pour servir à l'étude dans le Conservatoire*," aus dessen Lehrbuchern die Unrichtigkeit übrigens auch — wörtlich abgeschrieben ist! — Aus gleichem Grunde wird eben daher auch all dasjenige, was gegen die, von Herrn Drouët hier und da beiläufig mitberührten, aber dem eigentlichen Gegenstand des Buches, der Lehre vom Flötenspiel, nicht wesentlichen Nebendinge, eingewendet werden könnte, als dem praktischen Werthe des Werkes im Wesentlichen durchaus unnachtheilig, nicht weiter in Anschlag kommen durfen.

Gehen wir daher, ohne weitere Beachtung dieses ersten Theiles, weiter, zum sehr Lobenswerthen, zum *zweiten Theile* über.

Derselbe beginnt (S. 29) mit der Beschreibung und Erklärung des Instrumentes.

Der Verfasser beabsichtet zunächst eine Flöte mit kleinem Kopf- oder Stimmstucke und metallner Pumpe, — mit verlängertem Fusse und c̄ und cis-Klappe, beide für den kleinen Finger der rechten Hand, — mit einer dis- oder ēs-Klappe, — zwei f-Klappen, die eine für den dritten Finger der rechten, die andere für den kleinen der linken, — einer gis-Klappe für ebendenselben Finger, — einer b̄-Klappe für den linken Daumen, — und einer ē-Klappe für den rechten Zeigefinger.

Neben dieser Flöte werden aber demnächst, in folgenden Abtheilungen, auch die sogenannten einfacheren Floten (mit vier Klappen, für ēs, f̄, gis b̄, — oder auch blos mit ēs Klappe) beschtet.

Die Flöten-Lehre selbst beginnt mit äusserst praktischen Anleitungen für die Haltung der Flöte, der Arme und des ganzen Korpers des Spielenden, (S. 30—31;) dann folgt die Anleitung, das Instrument zuerst anblasen zu

lernen, (welches vorläufig bei Öffnung aller Haupt-Ton-Löcher, also auf dem Tone $\overline{cis}$, versucht werden soll.) Man soll dabei die Sylbe *Teu* (dem teutschen *Tö* ähnlichlautend,) aussprechen, in der Folge aber auch die Aussprachan (Artikulstionen) *Tu* (teutsch *Tü*,) — *Tou*, (teutsch *Tu*,) — *Te* und *To* versuchen.*) — Hat denn der Lehrling auf solche Weise erst das $\overline{cis}$ genügend angeben gelernt, dann wird zum Tono $\overline{h}$, (also zum Auflegen Eines Fingers,) übergegangen, dann zu $\overline{a}$, (zwei Finger,) zu $\overline{g}$, u. s. w. demnächst zu $\overline{d}$, $\overline{e}$, $\overline{fis}$, u. s. f. (S. 32.) **)

*) Vergl. nachstehend S. 100, Anm.

**) Um eine Probe von der durchaus fasslichen Art und Weise zu geben, wie der Verf. seinen Lehrling führt, schreibe ich hier seine Anleitung zum ersten Versuche des Tonangebens theilweise ab, und zwar nach der deutschen Uebersetzung:

Es werden, heisst es am angef. O., „die Finger aufgeboben, mit dem kleinen Finger der rechten Hand „auch die Dis-Klappe aufgehoben, und versucht, einen Ton hervorzubringen. In dieser Absicht bläst „man gelinde in die Flöte, wobey man die Sylbe *Teu* „ausspricht; der Ton, welcher sich hören lassen „wird, ist Cis. Findet man, dass das Instrument „nicht leicht anspricht, so wendet man es ein wenig „mehr auswärts; hat dieses auch keinen bessern „Erfolg, so wendet man es etwas mehr einwärts, „druckt es stärker gegen die Lippen, verlängert „die untere Lippe, und zieht sie wieder zurück, „eben so mit der Oberlippe, bald stärker bald schwächer angeblasen. Wenn wehrend allen diesen angegebenen Versuchen sich ein schöner Ton hören „lasst, so muss man die Stellung der Lippen und „der Flote sich merken, welche diesen Ton hervorbrachte.

„Die Sylbe *Teu* scheint, um einen Ton anzublasen, „die schicklichste und allgemein angooommeno zu „seyn; doch kann man es auch mit *Tu*, *Te*, *Tou*, „*To*, versuchen, um zu sehen, welcho Art sich am „besten mit der Beschaffenheit des Mundes vereinigt, „um den schonsten Ton hervorzubringen.

„Bei den engegebenen Versuchsmitteln, und den „noch folgenden, müssen die Bewegungen der Lippen und des Instruments gleichsam unmerklich „seyn.

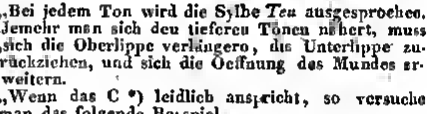
„Scheint der Ton zu schwach, so dreht man die „Flöte auswärts, lässt mit den Lippen nach, und

Es folgen nun (S. 34 — 38) die Tabellen über die verschiedenen Griffe zu jedem Tone, — nicht nur durch-

„vergrössert die Oeffnung des Mundes; dadurch be„kömmt der Ton mehr Stärke. Scheint der Ton zu „weich, pelzig und ohne Kraft, so verengert man die „Lippen, dreht die Flote einwärts, und blässt sie „stärker an; so wird der Ton schön und stark seyn. „Man muss den richtigen Mittelweg einschlagen, um „einen schwachen, spitzen, oder einen weichen, pel„zigen, kraftlosen Ton zu vermeiden.

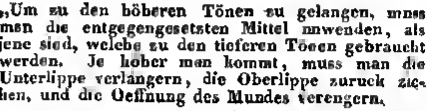
„Wenn das Cis gut und schön anspricht, so be„deckt man das erste Loch, welches H giebt; dann „deckt man aufeinanderfolgend nach und nach die „anderen Löcher; bei dem vierten hebt man die „grosse oder kleine F-Klappe auf; dann bringt man „den kleinen Finger auf die Cis-, und zuletzt auf die „C-Klappe, mit dem gehörigen Druck, dass sich „beyde Klappen zugleich schliessen.

„Ist dieses geschehen, so sind folgende Töne ent„standen:



„Bei jedem Ton wird die Sylbe *Teu* ausgesprochen. „Jemehr man sich den tieferen Tönen nähert, muss „sich die Oberlippe verlängern, die Unterlippe zu„rückziehen, und sich die Oeffnung des Mundes er„weitern.

„Wenn das C *) leidlich anspricht, so versuche „man das folgende Beyspiel.



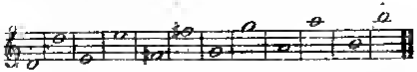
„Um zu den höheren Tönen zu gelangen, muss „man die entgegengesetzten Mittel anwenden, als „jene sind, welche zu den tieferen Tönen gebraucht „werden. Je höher man kommt, muss man die „Unterlippe verlängern, die Oberlippe zurück zie„hen, und die Oeffnung des Mundes verengern.

*) Siehe nachstehend S. 97. G W.

aus richtig, wie sich wohl von selbst versteht, sondern auch sehr vollständig, und mit erläuternden Anmerkungen begleitet, — dann auch ähnliche Tabellen für die verschiedenen Triller. (S. 39 — 41). Bei letzteren vermisse ich, so wie auch in anderen Flötenschulen, eine auf verschiedenen Arten von Flöten sehr brauchbare Art, den Triller $\overline{\overline{h}}$-$\overline{\overline{cis}}$ anzugeben, nämlich indem man den Zeige- und den Ringfinger der linken und alle drei Finger der rechten Hand schliesst, die dis-Klappe öffnet, und mit dem Mittel und Ringfinger der Rechten trillert. Auf manchen Flöten thut dieser Triller, wenn man ihm gehörig durch verstärkten Athem und Schärfung des Lippenansatzes nachhilft, weit

---

„Kann man das höhere H erreichen, so versuche „man folgendes Beispiel:



„Um den zweiten Ton anzublasen, nachdem der „erste vorüber ist, muss man mit Schnelligkeit und „ganz gleichzeitig das erste Loch öffnen, die Unter„lippe verlängern, die Oberlippe zurück ziehen und „die Oeffnung des Mundes verengern.

„Sollte bei dem Versuch das höhere E, Fis, g, a, „h, hervorzubringen, die Flöte gerne die tieferen „Töne mithören lassen, dann muss die Unterlippe „etwas verlängert, die Oberlippe zurückgezogen, „und die Oeffnung der Lippen verengert werden, so „wird dieser Fehler schwinden. Oft gelingt es „auch dadurch, dass man den Luftstrom mehr in „die Höhe treibt, das heisst, etwas mehr aufwärts „als gewöhnlich bläst." — u. s. w.

Ich wüsste in der That nicht, wie es möglich wäre, die Sache praktisch gründlicher, handgreiflicher und verständlicher zu verdeutlichen, als durch das hier von unserm Verfasser vorgezeichnete Verfahren.

Und so wie hier die ersten Elemente zum Erlernen des Tonangehens, so werden, auf eben so practisch fassliche Weise, späterhin auch die Mittel zum Erzielen eines möglichst schönen Klanges gelehrt. S. 47. *GW.*

bessere Wirkung, als der allein mit dem linken Zeigefinger geschlagene, welcher ja doch immer nur ein sehr unvollkommenes $\overline{\overline{\text{cis}}}$ bei sich führt.

Weiter folgen sodann ähnliche Tabellen auch für Flöten mit bloss vier Klappen, und selbst auch für die mit nur Einer. (S. 42 — 46.) —

Es folgt dann ein Kapitel über den Ton (S. 47.—) Es werden dabei die, den Tonumfang des Instrumentes bildenden Töne, in verschiedene „Register" eingetheilt, doch nicht in dem Sinne wie ich es, in meiner Akustik der Blasinstrumente (Leipz. Mus. Ztg. 1816, Nr. 3 — 6; 41 — 45; Nr. 48 flg.) in Ansehung der Blasinstrumente, und in meinen Betrachtungen über die menschliche Singstimme (Caecil. I. S. 81) in Ansehung der Singstimme gethan, — sondern nur in darf Art, wie die Singlehrer den Ausdruck Register zu gebrauchen pflegen, nämlich bloss nach der Verschiedenheit des *timbre*, (der Tonprage) — in welcher Hinsicht Herr Drouët denn die Töne von $\overline{\text{c}}$ bis $\overline{\overline{\text{cis}}}$ das erste Register nennt, das zweite aber die von $\overline{\text{d}}$ bis $\overline{\overline{\text{c}}}$, und die weitern Töne von $\overline{\overline{\text{cis}}}$ an das dritte; — wie man sieht, eigentlich ziemlich willkürlich, im Grunde aber auch ganz gleichgiltig, indem diese Eintheilung in Register practisch ganz unwesentlich ist.

Im folgenden Capitol über das Athemholen und Blasen (S. 49 — 53,) finde ich mit Vergnügen unter anderem auch die, fast von allen Lehrern gemeinüblich nur gar zu sehr vernachlässigte, ja, den meisten wohl gar ganz unbekannte, und doch zur Erleichterung und Schonung der Brust, so wie zum Zusammenhalten und rechten Anwenden der Lungenkraft so diensame Vorschrift: so zu athmen, dass beim Einziehen des Athems der Unterleib sich einziehe, statt dass man sonst, beim gewöhnlichen Athmen, den Unterleib beim Lufteinziehen

sich **einzublasen** lässt. — (Es ist wahrhaft kläglich, dass man es als eine Seltenheit rühmen muss, diese Vorschrift in einem Lehrbuche **nicht** fehlen zu sehen! —) Zur Verdeutlichung hätte noch zugefügt werden können, dass beim Einathmen zum Blasen (wie auch zum Singen) der ganze Brustkasten in gleichem Grade emporgehoben werden muss, wie der Unterleib eingezogen wird; beides zusammen gewährt erst die vollkommen freie und leichte Herrschaft über den eingeathmeten Luftvorrath.

Auch die übrigen über die Respiration gegebenen Regeln sind gut und möglichst verdeutlicht.

Das Capitel **vom Anhalten und Tragen der Töne** (S. 54 — 56) gehört gleichfalls noch zu den vorzüglich practisch nützlichen.

Dann folgen aber wieder allgemeine Capitel: über die Art und Weise, sich im **Lesen vom Blatt** und in der **Begleitungskunst** zu üben, — über die Art und Weise, zu erkennen, **aus welchem Tone ein Musikstück gehe**, (offenbar wieder Gegenstand der **allgemeinen Musiklehre**) — **über Verzierungen**, *Broderies*, (eben so offenbar Gegenstand der **allgemeinen Vortraglehre**.)

Endlich kommt der Verfasser wieder auf seinen Gegenstand zurück, auf Flöte und Flötenspiel, im Capitel **über die Doppelzunge** (S. 67 — 68.)

Hier ist denn nun vorzüglich bemerkenswerth, dass Hr. Drouët die **gewöhnliche Doppelzunge**, auch **Schleifzunge** genannt, welche durch die Artikulation *d-dl*, *d-dl*, u. s. f. bewirkt wird, (oder wie man sie gewöhnlich beschrieben findet: *dideldidel* u. s. w. oder *ta-tel*, *ta-tel*, wie unser Verfasser sie darstellt,) gänzlich verwirft, indem er es für **unmöglich** hält, bei der Artikulation *dl* einen farbelosen Ton anzugeben. — Eben so verwirft er auch die Doppelzunge *t-k*, *t-k* u. s. w. (oder

wie man gewöhnlich zu schreiben pflegt: *tike tike* oder *duke duke*, u. s. w. — oder, nach der Schreibart mehrer Franzosen: *Don-Gue*,) — und zwar darum, weil das *Gue* ein zur Tonerzeugung höchst ingrater Gutturallaut, ein wahres Verderben für Lunge und Kehle, und wahrhaft verabscheuenswerth sey. — Er erwähnt sodann auch einer auf der Articulation *Tu-Tu*, (nach teutscher Aussprache *Tü-Tu*,) beruhenden Doppel-(?) Zunge, mit welcher er jedoch gleichfalls nicht zufrieden ist. Am Ende empfiehlt er die Doppelzunge *Deu-Reu* (nach teutscher Aussprache *Dö-Rö*,) oder auch *Dou-Rou*, (teutsch *Du-Ru*,) als die rechte.

Unvermögend, hierin mit dem Hrn. Verf. einverstanden zu sein, beschränke ich mich in der gegenwärtigen Anzeige darauf, diese seine Lehre hier treulich zu referiren, unter dem Vorbehalte, weiter unten auf diesen Punkt eigens und näher wieder zurückzukommen. *)

---

*) S. nachstehend S. 99. Ich glaube in diesem Punkte der bereits auf S. 12 des 5ten Bandes, (Heft 17) der *Cäcilia* ausgesprochenen Maxime streng treu bleiben zu müssen: dass in eine Recension durchaus keine Erörterung darüber gehört, ob und warum „der Beurtheiler mit den vom Verfasser aufgestellten Sätzen einverstanden ist, oder nicht, indem, im „Falle einer Meinungsverschiedenheit, die Erörterung, „welche von beiden Meinungen die richtige, welche „unrichtig sei, nicht der Gegenstand einer, zur Be„nachrichtigung des Publicum über den Werth oder „Unwerth des Werkes, bestimmten Recension sein „kann und sein darf, und es eine höchst unschick„liche Arroganz ist, wenn ein Mensch meint, seine „von den, in einer Schrift aufgestellten Ansichten „abweichende Meinung, — über deren Vorzug vor „jener, ein Urtheil auszusprechen, doch wohl nicht „ihm selbst zustehen kann, — doch in dem Gewand „eines Urtheilsspruches, im förmlichen Gewande „einer Recension, aussprechen zu dürfen; ein Unfug „welcher indessen, im heutzutagigen Recensirwesen, „leider häufig genug zu spucken pflegt, so wie auch „umgekehrt, nicht selten ein Recensent, zumal ganz „anonym, sich ein Fest daraus macht, über das Er-

Ein folgendes Capitel, **von Semitönen**, (S. 69) enthaltend einige, dem practischen Spieler nicht wohl dienen könnende, übrigens auch wohl an sich selbst nicht verstandene Lehren von sogenannten grössern und kleinern halben Tönen und erhöheten Durchgangnoten, lassen wir, so wie das folgende, **über Geschmack und Ausdruck**, (S. 72) aus dem schon oben erwähnten Grunde unbeachtet, — und rühmen dagegen lieber die, demnächst (von S. 73 an) folgenden, sehr practisch nützlichen **Uebungen**, beginnend mit vorläufigen **Uebungsbeispielen** für jede der verschiedenen **Klappen**, — dann für die verschiedenen **Triller**, — dann für die verschiedenen Arten, Töne zu **binden** oder **abzustossen**. — Es folgen sodann eigene **Uebungen**, um im **Tact** spielen zu lernen — mit belehrenden Anmerkungen, (S. 84 — 100.) ferner drei kleine **Sonaten** in progressiver Uebung (S. 101 — 126,) — und endlich **Uebungen aller Art**, (S. 127 — 178,) zum Theil auch für Flöten bis zum tiefen h hinabreichend eingerichtet; von welchen sämmtlichen Uebungsstücken in Ansehung ihrer practischen **Zweckmässigkeit** und **Nützlichkeit** überall nur **Gutes zu sagen** ist.

„scheinen einer Schrift den unbändigsten Jubel darum „zu erheben, weil der Verfasser demjenigen Glauben huldigt, welchem er, der Recensent, zugethan „ist. —

„Wir wollen nicht läugnen, dass in manchen Fällen die Grenzlinien zwischen einer reinen Beurtheilung des Werkes als solches, und einem Urtheilen über den Werth der darin ausgesprochenen Meinung, einigermassen ineinander fliessen: wenn aber „z. B. (wie man wohl Beispiele hat,) beim Erscheinen einer Streitschrift über einen bestrittenen Gegenstand, der Recensent solcher Streitschrift derselben jubelnden Beifall darum zollt, weil sie die und „die Meinung aufstellt, als deren Anhänger er sich „eben dadurch bekennt, — dann hört, um das Wenigste zu sagen, sein von ihm, dem Anhänger der „einen Partei, ausgesprochener Beifall auf, ein Urtheil zu sein, dessen Gewand und Sprache er sich „aber dann auch nicht unziemlicherweise anmasen „sollte. *GW.*

Das Werk ist, unseres Wissens, ausser der, gegen Ende des vorigen Jahres in Paris erschienenen, ursprünglichen Französischen Ausgabe, auch bereits bei Riccordi in Mailand mit italienischem Texte gestochen, und die A. Schottische Musikhandlung in Antwerpen, indem sie es, mit einer, dem französischen Urtexte zugleich beigefügten teutschen Uebersetzung, auf teutschen Boden verpflanzt, verdient sich dadurch den Dank alle derer, welche das Bedürfniss einer practisch gründlichen und beim Lernen und Lehren wirklich nützlichen Schule empfinden.

Zu rühmen ist übrigens nicht allein das schöne Aeussere sowohl der französischen als auch der Schottischen Ausgabe, (beide 178 Seiten Folio,) sondern auch die Wohlfeilheit des von dieser letzteren Verlagshandlung gesetzten Preises, indem sie, während die bloss französische Ausgabe 30 Fr. kostet, uns, fast um die Hälfte dieses Preises ganz dasselbe Werk in teutscher Uebersetzung, und dazu den französischen Text vollständig noch obendrein, liefert.

Die Pariser Ausgabe ist in zwei Abtheilungen zerfällt, deren jede einzeln verkauft wird; die Antwerper Ausgabe wird, zu noch grösserer Bequemlichkeit der Käufer, in vier Abtheilungen verkauft, nämlich 1) die allgemeinen musikalischen Anfangsgründe, 2) die eigentliche Lehre des Flötenspiels, 3) die progressiven Lectionen zur Tectübung, und 4) die vermischten Uebungsstücke.

Bei der Schottischen Ausgabe bleibt übrigens wohl zu wünschen übrig, dass der Uebersetzer bei seiner, überhaupt nicht grade über die Massen gelungen zu nennenden Arbeit, etwas sorgfältiger — zum Theil auch etwas gewissenhafter, und auch wohl etwas geschickter und verständiger verfahren sein mögte. Denn z. B. auf S. 46 sagt Drouët im Französischen: auf der Flöte mit nur Einer Klappe gebe es keinen Triller $\bar{e}$-$\bar{f}$, sondern

nur $\overline{e\text{-}fis}$; der Uebersetzer aber sagt uns im Teutschen gerade im Gegentheil: es gebe hier keinen Triller $\overline{e\text{-}fis}$. — Eben so sagt auf S. 52 der französische Text: „*Lorsque vous ferez passablement l'Ut*“ etc. — Der Herr Uebersetzer schreibt aber: „Wenn das C is leidlich anspricht etc.“ — sollte heissen das C, (eigentlich c, nämlich die letzte Note der vorhergehenden Scale,) —

Auch schreibt er sehr häufig im Teutschen z. B. *Teu*, *Tau*, *Deu-Reu*, oder *Dou-Gue* u. dgl., (vergl. vorstehend S. 89) statt es für teutsche Leser in *Tó*, in *Tu*, in *Dö-Rö*, in *Du-Ke*, u. dgl. zu übersetzen, welche, wenn sie auf Teutsch *Tru*, *Toa*, oder *Deu-Reu* oder *Dou-Gue* lesen, einen ganz anderen Laut als den Beabsichteten vernehmen; — u. dgl. m.

Seite 33 im vorletzten Absatze hat der Herr Übersetzer im Teutschen ganze Sätze des französischen Textes gradezu ausgelassen, und den, im Französischen aus 16 engen Zeilen bestehenden Absatz, im Teutschen auf 12 weite Zeilen reducirt. — Seite 51 übersetzt er dagegen die französischen Worte: „*Avant un long trait*“ amplificirend durch: vor einer langen und geschwinden Notenfolge. —

An manchen anderen Orten findet man, durch Vergleichung der Pariser Ausgabe mit der Antwerper, dass in der letzteren zuweilen wohl ganze kleine Phrasen, sowohl des französischen Originaltextes, als auch im Teutschen, gradezu unterdrückt und als überflüssig oder sonst unbedeutend weggelassen sind, wie z. B. auf S. 48 im letzten Absatze, S. 49 im ersten und im letzten, S. 50 an drei Orten, S. 54, S. 65 am Anfange des Capitels; — (Vergl. dieselben Blattseiten der beiden Auflagen;) freilich blos kleine und in der That unbedeutende Phrasen, durch deren Unterdrückung wohl an Kürze und Bündigkeit gewonnen worden ist, welche aber dennoch, um

das Werk treu wiederzugeben, nicht hätten unterdrückt werden sollen.

Mit Vergnügen bemerkt man dagegen manchen kleinen Druckfehler der Pariser Ausgabe in der Antwerper Ausgabe verbessert, z. B. S. 48 im zweiten Absatze: *Qualité's* st. *qualité*, S. 49 unten „*des lèvres* statt *de lèvres*, — S. 61 Nr. 15, eine im Pariser Originale unrichtige Tacteintheilung, — S. 101 „*ensemble*" st. „*ensembles*." —

Uebrigens sind als in die Antwarper Auflage neu eingeschlichene Druckfehler zu betrachten: auf S. 68, Col. 1, Z. 3, *Ut* st. *U*, — S. 69, Col. 2, S. 7 v. u. „Bestandtheils" st. „Bestandtheil", — S. 86, in Nr. 2, Tact 12: $\overline{\overline{F}}\ \overline{\overline{d}}$ st. $\overline{\overline{e}}\ \overline{\overline{c}}$, — S. 167, Tact 2, zweite Note $\overline{f}$ st. $\overline{g}$, u. e. m.

Abgerechnet die gerügten, gröstentheils geringfügigen und einzelnen Mängel des besprochenen Werkes, bleibt desselbe jedenfalls ein aehr rühmenswerthes und für Lehrer und Lernende practisch eusserst nützliches, so wie insbesondere auch die Schottische Musikhandlung (bereits Verlegerin mehrer anderer Flötenschulen) *) durch Verpflanzung der Drouët'schen auf teutschen Boden, sich ein neues Verdienst um die vaterländischen Flötenspieler erworben hat, — welche letztere übrigens, beim Gebrauche der Schottischen Auflage, sich, sofern sie es vermögen, allemal besser des frenzosischen als des teutschen Textes bedienen werden. *GW.*

---

*) *Méthode de Flûte adoptée pour l'enseignement au conservatoire à Paris*, von *Hugot et Wunderlich* (5 fl. 30 kr.) — Nämliche Schule mit teutschem Text (4 fl. 30 kr.) — Dieselbe Schule im kurzen Auszug (2 fl.)

Einiges über die
Einfache und die Doppelzunge
und überhaupt über
Articulation auf Blasinstrumenten, insbesondere auf der Flöte.

Gelegenheitlich der Hemet'schen Methode pour la flûte;

von Gfr. Weber.

Es ist angenommene Regel, beim Anblasen der Flöte, so wie überhaupt eines jeden Blasinstrumentes, den Athem nicht in das Instrument zu bauchen, sondern ihn mittels eines kleinen Stosses zu emittiren, oder mit andern Worten, den Ton nicht mit der Articulation *H* anzublasen, sondern mit irgend einer anderen Artikulation, und zwar gewöhnlich mit *T* oder *D*, so dass man, gleichnisweise zu reden, das Instrument nicht mit *Ha*, sondern mit *Ta* oder *Da* anspricht, nicht *Ha*, sondern *Ta* oder *Da* in dasselbe hineinspricht.

Der wesentliche Unterschied dieses Anstoseens vom Anhauchen besteht darin, dass beim Hauchen die Luft blos durch den Druck der Lunge hinausgetrieben, emittirt wird, beim Anstossen aber dem Luftstrome der Ausgang erst gesperrt wird; und zwar geschieht namentlich beim Stosse mittels der Articulation *T* oder *D* die Sperrung des Ausganges dadurch, dass die Zungenspitze sich an die Vorderzähne — (eigentlich etwas oberhalb der Vorderzähne,) anstemmt, welche

Windsperrung dann durch das wieder Zurückziehen der Zungenspitze wieder aufgehoben, dem Luftstrome der Ausgang geöffnet und so derselbe stossweis emittirt wird.

Auf diese Art besteht also jedes Anstossen eines Tones aus zwei verschiedenen Operationen, gleichsam aus zwei Tempo's: das erste, Sperrung, Hemmung, Spannung des Luftstromes, Windsperrung, Schliessung des Athems, Compression; das zweite, Wiederaufhebung der Sperrung, Ausströmen, Ausstossen des Luftstrals, Emission, Entladung, der Stoss selbst. *)

*) Nur beiläufig will ich hier erwähnen, dass manche Flötenlehrer, ausser der Articulation des Consonenten (*T* oder *D* oder sonst,) auch Vielerlei von einem dazu auszusprechenden Vocalen *A*, oder *E*, oder *Ü*, oder *I* – oder auch *U*, von *Ti* – *Ti*, *Tü* – *Tü*, *Tö* – *Tö* u. dgl. zu lehren wissen, (vergl. vorstehend S. 89) — was man, im Gegensatze der oben erwähnten Articulation, eine Lehre von der Vocalisation beim Flötenspiele nennen konnte, — von welcher ich jedoch in meinen gegenwärtigen Betrachtungen aus dem doppelten Grunde keine Notiz nehme, weil sie theils nicht in den Grenzen meiner dermaligen Aufgabe liegt, theils auch weil ich diese ganze Vocalenlehre für etwas mehr blos Eingebildetes als Wirkliches halte. Denn in der That wird, beim Anblasen der Flöte oder irgend eines Blasinstrumentes, keineswegs irgend ein Vocal wirklich ausgesprochen, man spricht keineswegs wirklich *Tü Tü* in die Flote hinein, (welches ja, wenn man es probiren wollte, in der That ein höchst garstiges Knurren absetzen würde!) — sondern man blast blos, ohne irgend einen Vocal wirklich auszusprechen, nur aber geschieht dies Blasen mit einer Mundstellung welche derjenigen Stellung am ähnlichsten ist, in welcher der Mund sich beim Sprechen des Vocals *Ü* zu befinden pflegt.
GW.

Ausser der bis hierher besprochenen Art von Windsperrung durch Anstemmung der Zungenspitze an den Vorderzähnen, kann aber die Sperrung auch wohl auf manche andere Weise geschehen, der Luftstrom auch auf anderen Stellen seiner Bahn gehemmt werden, — und zwar bald näher bei der Mündung, bald weiter rückwärts.

Wir wollen einige dieser verschiedenen möglichen Arten etwas näher betrachten.

Es lässt sich eine Windsperrung auch wohl ganz vorn am Mundloche der Flöte, bei der Embouchure selbst, bewirken, mittels der Articulation *P* oder *B*, also durch abwechselndes Verschliessen und wieder Öffnen der Lippen selbst. — Diese Art von Sperrung ist, aus der sehr leicht begreiflichen Ursache, wenig oder gar nicht brauchbar, weil dabei die, dem Windstral seine Gestaltung und gehörige Richtung in das Mundloch zu ertheilen bestimmten Lippen selbst, bei jedem Tonangeben, aus ihrer Stellung verrückt werden müssen, wodurch das mit einem solchen Tonangeben verbundene Piepen entsteht, d. h. das merkbare Hören der Articulation *P*.

Ohne Vergleichung besser ist daher der im Eingang erwähnte Anstoss mittels der Articulation *T* oder *D*, welche, nicht wie das *P* ganz vorn bei der Embouchure, sondern etwas weiter rückwärts, am Vordergaumen, bewirkt wird. — Da indessen auch diese Sperrung, der Mündung noch ziemlich nahe ist, so dass die, beinah unmittelbar hin-

ter der Lippenmündung geschehenden Bewegungen der Zungenspitze, noch immer etwas störend auf die Richtung des Luftstrals einwirken, so entsteht dadurch, wenigstens bei Anfängern, das unangenehme Tüten, d. h. ein merkbares Hörbarwerden der Artikulation *T*, welches zu beseitigen, erst eine gewisse Uebung erforderlich ist.

Man kann aber einen Ton auch mit dem Buchstaben *K* anstossen. Hier geschieht die Windsperrung durch Anstemmen der Mitte des Zungenrükkens an den mittleren Theil des Gaumen, worauf, wenn die Zunge sich wieder vom Gaumen zurückzieht, die Luft mit einer dem Buchstaben *K* entsprechenden Artikulation hervorgestossen wird. —

Die Natur der Sache giebt es schon, dass diese Art von Ansprache, welche von der Lippenmündung noch weiter rückwärts als die mit *T* oder *D*, bewirkt wird, sich eben darum auch noch weit weniger hörbar in die Ansprache des Instrumentes mit einmischt, und dass also mittels dieser Ansprache ein von jeder Beimischung noch weit freierer Anklang des Tones bewirkt werden kann.

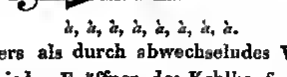
Das Anstossen Eines Tones mittels der Articulation *K* ist zwar unter den Flötenspielern nur sehr wenig gebräuchlich; (mehr unter den Clarinettisten;) er verdiente aber es bei weitem mehr zu sein. Schon daraus, dass es jedem Flötenspieler, der diesen Zungenstoss zum Erstenmal versucht,

gleich beim ersten Versuche gelingen wird, durch denselben den Ton ohne bärbares Mitklingen der Articulation ansprechen zu machen, lässt sich abnehmen, nicht allein wie sehr diese Articulation, dem Baue des menschlichen Mundes zufolge, dem graden, ungestörten und ungetrübten Ausströmen des Luftstromes und somit dem reinen, von Beimischungen freien Ansprechen des Instrumentes, entsprechend ist, — und wie leicht es jedem Spieler werden müsste, diese Art von Zungenstoss, selbst binnen weit weniger als der Hälfte derjenigen Zeit, während welcher er bisher den Zungenstoss *D* oder *T* ausgeübt, zu grosser Vollkommenheit anszubilden, — sondern er wird, ist anders sein Sprachorgan dazu organisirt, wohl selbst auf der Stelle bemerken, welcher reichen Mannigfaltigkeit von beliebigen Abstufungen, — vom bärtesten, bis zum weichsten Anstosse, sie fähig ist, — von der allerbärtesten Accentuation des *K*, bis zum weichsten *G*, (dieses so ausgesprochen wie in den teutschen Wörtern Gold, Gabe, u. dgl. — doch nicht, nach der Aussprache einiger Preussischen Länder, wie Jold, oder Jabe.) — Und in der That giebt es auch nichts Weicheres und Reineres als einen auf solche Weise angeschlagenen Flötenton; namentlich z. B. ein im zartesten Pianissimo anzugebender Ton der tiefsten Octave, welcher, mit der Articulation eines ganz weichen *K* oder vielmehr des weichsten *G* angeschlagen, wie eine leise angetippte reinste Glocke anklingt, mit einem so ungemischten klaren Glasklange, mit einer Reinheit von jedem Nebengeräusche und von jedem Piepen

oder Tüten, wie sie der Anstoss mit *D* oder *T* nie ganz zu erreichen vermag, indess im Gegentheil das recht heftig articulirte harte *K* einen weit derberen und doch ungemischteren Anstoss gewährt, als jede andere Articulation es vermag, — welches besonders bei Stellen folgender und ähnlicher Art

recht entscheidend fühlbar wird.

Wir haben bis jetzo verschiedene Arten von Articulation durchgangen und zwar in der Reihenfolge je nachdem die Sperrung und Wiedereröffnung des Windkanals weiter vorn, oder mehr rückwärts geschieht. — Noch weiter rückwärts kann eine Windsperrung auch mittels des Kehlkopfes geschehen, indem man die Töne durch abwechselndes Verschliessen und Wiederöffnen des Kehlkopfes anstösst, wie z. B. wenn man den Vocal *A* mehrmal hintereinander ausspricht: *a, a, a, a, a*; (es ist Ebendas was man in der Singkunst nennt: den Ton mit geschlossenem Athem ansetzen; wie denn auch beim Gesange der Vortrag des *Staccato*, z. B.



a, a, a, a, a, a, a, a.

nicht anders als durch abwechselndes Verschliessen und wieder Eröffnen des Kehlkopfes oder der Stimmritze geschieht.) Diese Art, den Ton anzu-

stossen, ist übrigens bei Blasinstrumenten wenig gebräuchlich und, da der Stoss gar zu entfernt hinter der Lippenmündung herkommt, wenig brauchbar, es wäre denn etwa auch zum ganz weichen Anstossen eines Tones: — zum beständigen Gebrauche aber wäre er wohl allzu ermüdend für die Kehle und vielleicht auch der Gesundheit gefährlich.

Ausser den bis hierher aufgezählten verschiedenen Arten von Articulation, sind wohl auch noch einige andere möglich und, unter Umständen, (von welchen weiter unten,) auch wohl brauchbar und gebräuchlich, namentlich die Articulation *Dl* oder *Tl*, welche am Seitenrande der Zunge geschieht, — und die Articulation *R* (dieses doch blos mit einem einzigen Zungenschlag ausgesprochen, indess ein enthaltend schnarrendes *R* meist nur bei Reiter-Trompetenstücken gebraucht wird, u. s. In Fröhlichs Flötenschule, Seite 81, wird die Articulation *R* in der That als, zum Anstossen selbst einzelner langsamer Noten geeigneter, einfacher Zungenstoss empfohlen.)

Im Hintergrunde gegen all diese vorerwähnten Arten steht endlich das Anhauchen des Instrumentes, wo der Stoss, (wenn man es so nennen darf) von der Lunge selbst bewirkt wird. — Zum Ansprechen eines Blasinstrumentes ist ein solches Hauchen, wie schon im Eingange erwähnt, nur sehr wenig brauchbar, es wäre denn etwa zum Harmonica-artigen Anblasen des Instrumentes, wo-

bei die Töne nicht mit Einemmale, sondern, den mit dem Finger angestrichenen Glocken der Harmonica ähnlich, unmerklich, vom kaum hörbaren hauch-ähnlichen Beben und Säuseln an, entstehen sollen; eine Wirkung welche jedoch jeder gute Spieler auch ohne grade unmittelbar aus der Lunge zu hauchen, hervorzubringen weis.

Von den bisher betrachteten Arten von Articulation wird, wie bereits erwähnt, zumal bei der Flöte, meist der Zungenstoss *T* oder *D* gebraucht; und manche Flötenspieler haben denselben bis zu solcher Fertigkeit eingeübt, dass sie auch in schnellen Passagen eine jede Note mit einem eigenen Zungenstosse anzugeben vermögen.

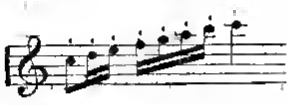
Diese Möglichkeit hat indessen auch ihre Grenzen, und bei ganz schnellen Passagen ist solches Abstossen einer jeden Note mit einem eigenen *T* oder *D* am Ende doch nicht möglich, und eben so wenig mit *K* oder sonst.*)

Wohl aber wird das Abstossen jeder Note auch der schnellsten Passagen möglich, ja sogar leicht, durch eine Abwechslung oder Vermischung zweier (oder auch selbst mehrer) Arten von Zungenstössen oder Articulationen, — durch die sogenannte Doppelzunge.

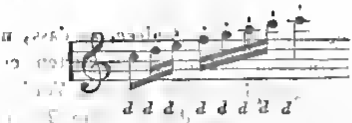
*) Fürstenau in seiner Flötenschule §. 15 will jedoch alle, und somit also auch die geschwindesten Passagen, blos mit dem einfachen Zungenstosse *T* abstossen und also jede Doppelzunge nicht allein entbehren, sondern auch, als „zu einem deutlichen und accentuirten Vortrage höchst unbrauchbar," — sogar gänzlich verwerfen.

Diese Möglichkeit und Leichtigkeit auch des schnellsten staccato beruht auf dem Umstande, dass unser Sprachorgan, seiner Beschaffenheit nach, weit leichter zwei verschiedene Consonanten oft und schnell hintereinander abwechselnd aussprechen kann, als einen und denselben oft und schnell nacheinander wiederholen, z. B. weit schneller etwa *Tiketiketike* u. s. w. als *Tititititiii* u. s. w., — schneller *Didelidelidel* u. s. w. als *Dididididididi* u. s. w. oder *dididde* u. s. w.

Die Ursache ist nicht schwer einzusehen. Die Töne abgestossen vortragen, heisst, nach dem was wir bereits im Eingange erwähnt, nichts anders, als: am Ende einer jeden Note den Luftstrom unterbrechen, um beim Eintreten der folgenden Note die Luft mit einem neuen Stosse wiedereintreten zu lassen. Will man dieses dadurch bewirken, das man jede Note etwa mit dem Buchstaben *D* oder *T* anstösst:

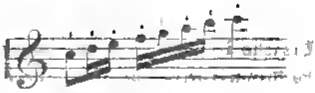


oder:



so muss, für eine jede Note, die Zungenspitze sich erst wider die Vorderzähne stemmen, um den

Luftstrom erst zu sperren und zu unterbrechen, und dann sich wieder zurückzieben, um die Unterbrechung wieder aufzubeben und die Luft für die folgende Note wieder ausströmen zu lassen; und so hat die Zungenspitze für jede Note zwei verschiedene Bewegungen, eine vor, und eine wieder zurück, (oder wenn man will umgekehrt) zu verrichten; kurzum für eine jede Note zwei Tempo. — Eben dieses ist der Fall, will man etwa jede Note mittels der Articulation *K* abstossen:



k k k k k k k k

Auch hier muss, zum Anstossen einer jeden Note, der mittlere Theil der Zunge sich erst wider die Mitte des Gaumens anlehnen, um den Luftstrom zu sperren, und dann, um ihn wieder loszulassen, sich wieder vom Gaumen zurückziehen; also ebenfalls wieder zwei verschiedene Bewegungen für jede Note, eine zum Sperren des Luftstroms und eine zweite zum wieder Loslassen. —

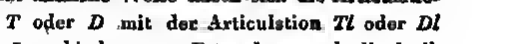
Wenn aber abwechselnd zwei verschiedene Buchstaben artikulirt werden, z. B. *t* und *k*:

t k t k

so geht gleichsam Eins ins Andere, so dass, nachdem, zum Angeben der mit *t* articulirten ersten Note, die Zungenspitze sich von den Vorderzähnen zurückgezogen hat, der mittlere Theil der Zunge Zeit genug hat, sich gegen den Gaumen

hin zu bewegen, um die Luft zum kommenden *k* zu sperren, um in dem Augenblicke wo diese zweite Note eintreten soll, zum Wiederaufheben der Sperrung schon vorbereitet zu sein, — während welcher letztern Note hinwiederum die Zungenspitze Zeit gewinnt, sich durch Wiederanlehnung an die Vorderzähne zum weiter folgenden *t* vorzubereiten, u. s. f. — kurz, die Zunge erscheint gleichsam in zwei Hälften: die Zungenspitze und die Mittelzunge, oder wenn man will: die *T*-Zunge und die *K*-Zunge, getheilt; während die erste ihr zweites Tempo macht, macht die zweite ihr erstes, und während diese ihr zweites Tempo vollbringt, macht wieder jene ihr erstes; — und auf diese Art erklärt es sich also ganz natürlich, **warum** man mittels solcher Doppelzunge wohl doppelt so schnelle Noten abstossen kann als mit der Einfachen.

Auf ähnliche Weise lassen sich die Articulationen *T* oder *D* mit der Articulation *Tl* oder *Dl* oder *L* verbinden, zur Doppelzunge *d-dl-d-dl*, oder *t-tl-t-tl*; z. B.



wo also die erste Windsperrung mit *t* oder *d* mittels der Zungenspitze, die zweite aber an der Seite der Zunge bewirkt wird.

Und auf ähnliche Weise kann der Zungenstoss *T* oder *D* auch mit dem Zungenschlage *R* verbunden werden, zur Doppelzunge *t-r-t-r*; z. B.

Unter den erwähnten drei Arten von Doppelzungen ist die mit *t-tl* oder *t-dl* oder *d-dl* die in Teutschland sogenannte Schleifzunge, die gemeinüblichste; minder häufig wird die mit *t-k* oder *d-k* gebraucht, und meines Wissens noch seltener die mit *t-r* oder *d-r*.

Es haben aber beide erstere Arten von Doppelzungen, nämlich sowohl die mit *t-tl* oder *t-dl* oder *d-dl* oder *d-l*, als auch die mit *t-k* oder *d-k* u. s. w., an dem französischen Kammer-Virtuosen Herrn Drouët, in seiner neuesten *Méthode pour la flûte*, einen zum Theil sehr eifrigen Gegner gefunden. —

Indem ich es mir zur Aufgabe mache, dieselben beide, und namentlich die von Herrn Drouet als höchst verderblich, heillos und verabscheuenswürdig proscribirte mit *d-k*, in Schutz zu nehmen, *) halte ich es für billig und nothwendig, dasjenige, was Herr Drouët gegen diese Doppelzungen in seiner *Méthode de flûte*, Seite 67, 68 vorbringt, zuvor buchstäblich hier abzuschreiben und mit einer sorgfältig treuen teutschen Uebersetzung zu begleiten.

„Je ne sais par quelle fatalité on s'est imaginé en France, que les Syllabes qui conviennent le mieux à

„In Frankreich ist man, ich weiss nicht durch welche unglückliche Schickung, auf die Meinung gerathen,

*) Vorstehend S. 95.

ce qu'on y nomme Double Coup de Langue étaient: Dou Gue. Certes, rien de plus ingrat pour tirer un Son de la Flûte que ce Son guttural Gue, et surtout dans les traits rapides qui sont tout justement ceux où l'on emploie le Double Coup de Langue. Essayez de faire sortir avec rapidité cinq ou six fois de suite par exemple le Ré d'en bas, en prononçant Gue, et vous jugerez vous même, si l'on pouvait inventer quelque chose de plus propre à induire les Elèves en erreur. Il est vrai que j'ai entendu faire le Double Coup de Langue en prononcant Dou Gue; mais comment était-il fait!"

„On m'avait aussi enseigné un Double Coup de Langue, mais c'était tout autre chose que Dou Gue, c'était Tu Tue. Je m'apperçus bientôt qu'il était à peu près impossible de donner à une Note, en articulant la Syllabe Tue, exactement la même nuance que lorsqu'on articulait tout simplement Ta. Je laissai donc l'L et

die passendsten Sylben zur sogenannten Doppelzunge seien *Dou-Gue*" (nach teutschem Klange *Du-Ke*, — das *K* weich ausgesprochen, wie *G* vor *a*, *o* oder *u*.) „Offenbar kann, um einen Ton aus der Flöte zu ziehen, nichts ungünstiger sein als der Kehllaut *Gue*" (*Ke*) „zumal in raschen Figuren, wo man gerade die Doppelzunge gebraucht. Man versuche nur z. B. das tiefe d fünf bis sechsmal schnell nacheinander auf die Aussprache *Gue*" (*Ke*) „auszugeben und urtheile selbst, ob sich etwas Geeigneteres ersinnen liess, um die Zöglinge irre zu leiten. Freilich habe ich die Doppelzunge mit der Aussprache *Dou-Gue*" (*Duke*) „machen hören; aber wie klang es auch!"

„Auch mich hatte man eine Doppelzunge gelehrt, aber eine ganz andere, nicht *Dou-Gue*, sondern *Tu-Tel*," (teutsch *Tu-Tel*.) „Ich bemerkte bald, dass es so gut wie unmöglich ist, einem Tone bei der Aussprache *Tel* die nämliche Klangfarbe zu geben wie bei der einfachen Aussprache *Te*. Ich gab daher das *L* auf,

je travaillai par conséquent Tu Tu.“

„Je conservai le Te au lieu de prononcer deux fois Tu parcequ'en travaillant à chercher quelle pouvait être le meilleure articulation pour faire le Double Coup de Langue, j'avois remarqué: qu'il est plus facile de prononcer très vite plusieurs fois de suite deux Syllabes qu'une seule. *) Il ne s'agissait plus que de trouver deux Syllabes différentes, faciles à prononcer, et qui produiraient deux Sons parfaitement égaux. Après avoir essayé toutes les articulations imaginables, je m'arrêtai pendant quelques années sur les Syllabes Deu Reu, en prononcant la Lettre R sans roulement, c'est à dire: par un seul mouvement de Langue. Cette articulation Deu Reu doit être prononcée à la Francaise, et comme on le pense bien, sans grasseyement. Prononcée à l'Anglaise, à l'Italienne ou à l'Allemande, elle produirait un miaulement insupportable.“

und übte mich mit *Tu-Te*“ (*Tü-Te*.)

„Das *Te* behielt ich bei, statt zweimal *Tu*“ (*Tü*) „zu sprechen, weil ich bei meinen Versuchen über die zur Doppelzunge tauglichste Artikulation, gefunden hatte, dass es leichter ist, sehr schnell nacheinander zwei Sylben oft zu wiederholen, als eine und dieselbe. *) Es kam nun noch darauf an, zwei Sylben zu finden, welche sich leicht aussprechen liessen und zwei völlig gleiche Klänge gäben. Nachdem ich alle ersinnlichen Artikulationen versucht hatte, blieb ich einige Jahre lang bei den Sylben *Deu-Reu*“ (*Dö-Rö*) „stehen, das *R* ohne Schnarren, d. h. mit einer einzigen Zungenbewegung ausgesprochen. Diese Artikulation *Deu-Reu*“ (*Dö-Rö*) „muss nach Art der Franzosen ausgesprochen werden und, wie sich von selbst versteht, ohne Schnarren. Nach englischer, italiänischer oder teutscher Weise gesprochen, würde sie ein unerträgliches Miauuen erzeugen.“

*) Vorstehend S. 107.

L'Articulation qui convient le mieux aux Allemands, aux Italiens et aux Anglais, est Du Ru; les Italiens prononçant l'U comme ils l'ont coutume dans leur Langue, les Allemands comme ils le prononcent dans le pronom personnel de la seconde personne, et les Anglais en donnant à l'U le Son qu'ils donnent à l'O dans le Verbe Faire."

„Dr Rr avec l'E muet Français, est aussi une bonne articulation. Tout cela vaut beaucoup mieux que le Tr Trl dont se servent quelques Flûtes tudesques."

„J'abandonnai néanmoins par la suite les Syllabes Dru Rru. M'étant apperçu que l'exercice, que j'avais fait pour travailler le Double Coup de Langue, m'avait donné une grande facilité dans cet organe, et que je faisais un trait aussi vite en prnnonçant seulement Dru, ou Dr, ou Du, ou Dou, que j'aurais pu l'exécuter avec deux Syllabes différentes je finis par employer à volonté une de ces articulations selon la Flûte que je jouais. A cette époque, je changeais très souvent d'Instru-

„Die für Teutsche, Italiäner und Engländer passendste Articulation ist *Du-Ru*, das *U* so ausgesprochen wie es im Teutschen klingt."

„Auch *De-Re*, mit dem französischen stummen *E*, ist eine gute Articulation; alles weit besser als das *Tr. Tel* der teutonischen Flötisten."

„In der Folge verliess ich jedoch wieder die Sylben *Deu-Reu*. Durch meine Übungen der Doppelzunge hatte meine Zunge solche Geläufigkeit erlangt, dass ich Passagen eben so schnell blos mit der Aussprache *Deu*" (*Dö*) „oder *Du*" (*Dü*) „oder *Dou*" (*Du*), ausführen konnte, als mit zwei verschiedenen Sylben, und ich bediente mich daher willkürlich bald dieser bald jener Articulation, je nachdem die eine oder andere der Flöte besser zusagte, deren ich mich grade bediente,

ment; car l'un c'était Deu, ou De qui convenait le mieux, sur l'autre Du ou Dou."

„Aiosi *) je conseille aux Amateurs du Double Coup de Langue de prononcer Deu Reu, Dou Rou, ou De Re, et à ceux qui n'en sont pas Amateurs, de l'apprendre, vu que c'est toujours une bonne chose à savoir."

„Je ne dois pas terminer cet Article sans engager les Eleves à ne jamais se servir de Dou Gue. Rien de plus pernicieux pour la Gorge et pour la Poitrine que cette Syllabe Gue en faisant résonner la Flûte. Les Amateurs de cet Instrument doivent avoir en horreur cette Articulation funeste qui a fait souvent des Victimes."

„Il y a des Personnes qui se figurent, que le Double Coup de Langue doit se faire dans de certains cas à contre Tems. Il ne manquait plus que cette nouvelle bizarrerie pour faire perdre beaucoup de tems aux Elèves, et ruiner leur Poitrine.

worin ich damal oft wechselte."

„Daher *) rathe ich den Liebhabern der Doppelzunge, *Deu-Reu*" (*De-Re*,) — „oder *Dou-Rou*" (*Du-Ru*) — „oder *De-Re* zu artikuliren; denen aber welche keine Liebhaber davon sind, rathe ich, sie zu lernen, weil es doch immer gut ist, sie zu können."

„Ich darf diesen Artikel nicht schliessen, ohne die Zöglinge zu warnen, sich niemals des *Dou-Gue*" (*Du-Ge*) „zu bedienen. Nichts ist der Kehle und Brust schädlicher als diese Sylbe *Gue*; verabscheuen muss man diese heillose Articulation, welcher schon so manches Opfer gefallen ist."

„Manche wollen die Doppelzunge auch zuweilen in verkehrter Ordnung anwenden, so dass die Sylbe *Reu* auf die schwerere, das *Deu* aber auf die leichtere Note falle. Eine solche Verkehrtheit fehlte noch, um den Lernenden ihre Zeit und ihre Lunge zu verderben!"

*) ?

So weit Herr Drouët.

Was nun zuerst seine Vorwürfe gegen die in Teutschland gebräuchliche sogenannte Schleifzunge (*d-dl*) und die Behauptung angeht, es sey unmöglich, einem Tone bei der Articulation *dl* die nämliche Klangfarbe zu geben wie bei der Articulation *d*, — so wird freilich jeder, welcher diese Art von Doppelzunge zum Erstenmal versucht, sogleich finden, dass das Articuliren des Buchstaben *l* gleichsam störend auf das Ansprechen des Tones einwirkt, demselben ein eigenes ungleiches Klanggepräge giebt, und dass der doppelte Zungenschlag *d-dl*, als vernehmliches Geräusch neben dem Flötentone hervortretend, ordentlich dudelt und lullt. Es ist dieses auch ganz begreiflich: Bei der Articulation *l*, welche, wie bereits erwähnt, am Seitenrande der Zunge herkommt, wird der Luftstral nicht, wie beim Stosse mit *d* oder *t*, in ganz grader Richtung von hinten nach vorn, sondern einigermasen von neben nach vorn, ausgestossen, also nicht in so ganz grader Richtung wie beim Stosse *t*. Bei der aus den zwei Articulationen *t* und *l* zusammengesetzten Doppelzunge strömt also die Luft das Einemal (bei *t*) ganz grade von hinten hervor, und das andremal (bei *l*) etwas divergirend von der Seite her nach seitwärts hin; so dass dar Luftstral, wenn ich so sagen darf, ordentlich hin und her wackelt; wovon denn vorzüglich bei Anfängern, welche diese Schwierigkeit noch nicht besiegen gelernt, das unangenehm Lallende oder Dudelnde dieser Dop-

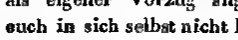
pelzunge und die von Herrn Drouët als unbesiegbar betrachtete Verschiedenheit der Klangfarbe der mit *l* angesprochenen Töne, von den mit *t* angestossenen, herrührt. Dass aber diese Schwierigkeit sich vollkommen und schön besiegen lässt, wird von einer Menge sehr vortrefflicher teutscher Flötisten so lebendig und schön durch die That dargethan, dass die angebliche Unmöglichkeit nicht weiter widerlegt zu werden braucht. Ja, es muss diese Art von Zungenschlag auch darum noch insbesondere vorzüglich schätzenswerth erscheinen, da derselbe sich so schön in so verschiedenen Nüancirungen und Abstufungen von Härte und Weichheit geben lässt, je nachdem man, — um die Noten möglichst hart und scharf *staccato* zu accentuiren, das *d* recht hart, und selbst völlig wie ein hartes *t* ausspricht, — oder, um weich zu accentuiren, das *d* recht weich und das *dl* fast nur wie *l*, u. s. w.

Aber auch in dem, was Hr. Drouët gegen die Articulation *d-k* sagt, werden wir ihm nicht wohl beistimmen mögen, werden nicht so undankbar sein, die treffliche Wirkung zu vergessen, mit welche wir eben diesen Zungenstoss schon so oft von trefflichen Künstlern vernommen. Insbesondere mögte ich, als Apologie dieser Articulationsweise, noch anführen, dass sie nicht nur ganz trefflich zum völlig scharfen und harten Abstossen, im Contrast gegen die immer weichere Schleifzunge, dient, dass sie nicht nur weit leichter zu erlernen ist, als diese, (indem man es allerdings erst noch andauernder Uebung dahin bringt, den

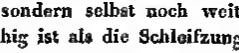
Flötenton auf der Sylbe *dl* rein von Nebenklang zu erzeugen, indess bei der hier befraglichen Doppelzunge, wo bei den beiden Articulationen, aus welchen sie zusammengesetzt ist, der Luftstral in ganz gleichmässiger Richtung grade von hinten nach vorn ausströmt, und daher das bei der Schleifzunge störende Wackeln des Luftstrals, und mit diesem alles Ludeln und Lallen wegfällt, und folglich auch weit leichter eine vollkommene Gleichheit der zusammengesetzten Zungenschläge zu erreichen ist,) — sondern es muss dieser Doppelzunge noch als eigener Vorzug angerechnet werden, dass sie auch in sich selbst nicht blos eben so vielfältiger, sondern selbst noch weit mehrer Schattirungen fähig ist als die Schleifzunge.

Denn Einestheils schattirt sie sich schon dadurch sehr mannigfaltig, dass man das *t* und das *k* bald härter, oder bald weicher articulirt.

Anderntheils ist sie insbesondere bei Triolen einer gewiss sehr schätzenswerthen Abwechselung fähig, je nachdem man sie nämlich bald so anwendet wie hier bei *A*,

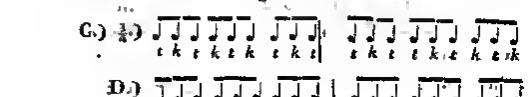
A.) 

bald so wie bei *B*.

B.) 

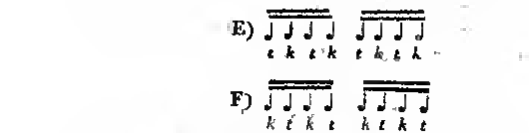
Die Verschiedenheit des Effektes springt in die Augen und fällt von selbst ins Gehör. — Ja auch

auf folgende und ähnliche Arten lassen sich Phrasen verschiedenartig artikuliren:



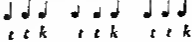
wo man leicht fühlt, wie sehr bei *A* jede Triole sich mehr von der vorhergehenden und nachfolgenden absondert, als bei *B*, und wie eben so bei *D* der zweite Tact sich vom ersten mehr absondert als bei *C*.

Ja noch mehr! selbst bei nicht ungraden, sondern auch bei graden Noteneintheilungen, gewährt der hier befragliche Zungenschlag beliebige Abwechslungen, wie z. B. *F* verglichen mit F,

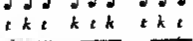


diese beiden letzteren Verschiedenheiten, vergleichbar der Verschiedenheit des Vortrags auf der Geige einmal im Niederstrich das anderemal im Aufstrich, — indess, was die Verschiedenheiten A bis D betrifft, der Geiger wohl Mühe haben mögte, die durch die angezeigten verschiedenen Zungenschläge so leicht zu habenden Manichfaltigkeiten, durch Verschiedenheit des Bogenstriches nachzuahmen.

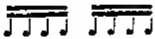
Fernere Mannichfaltigkeit der Anwendung zeigen die Beispiele *G*, *H*, *I*:

G) 

H)

I) 

so wie sich auch durch Mischung der beiden Articulationen *d-dl* und *d-k* wieder neue sehr mannichfaltige Schattirungen bilden lassen, deren reiche Mannichfaltigkeit kein Geiger durch Verschiedenheit des Bogenstriches wird erreichen können, wie z. B.



oder

oder

u. dgl. m.

Was endlich die von Hrn. Drouët behauptete Unmöglichkeit angeht, auf die gutturale Artikulation *K* einen gesunden Ton anzugeben, so ist grade dieses dasjenige, wovon ihm der Gegenbeweis (wie bereits oben erwähnt) am leichtesten geliefert werden kann, welchen sogar er selbst, wie ich

ihm ohne Anstand zutraue, sich, bei einigermasen sorgfältigen und vorurtheilfreien Bemühungen, wird liefern können, wenn er nur das *K* oder *G* (oder nach seiner Schreibart: *Gue*,) nicht ganz hinten als Kehlenlaut, sondern gehörig als Gaumenlaut ausspricht.

Vollends die Anschuldigung, dass der Gaumenlaut *K*, *G*, (*Gue*) Brust, Lunge, Kehle und wer weiss was noch sonst alles ruinlren soll, wird, — da kein begreiflicher Grund solcher Schädlichkeit denkbar ist und die Erfahrung so vieler von dieser Zunge Gebrauch machender, sich sehr wohl befindender Flötisten dagegen spricht, — wohl keiner Widerlegung bedürfen.

Gfr. Weber.

Die Klappen für c̄ und b̄ auf der Flöte.

Man findet jetzt, beinah auf allen Klappenflöten, unter andern auch eine Klappe für den Ton c̄, welche mittels des Zeigefingers der rechten Hand geöffnet wird, und in der That sehr schöne Vortheile gewährt. — Es ist indessen nicht zu läugnen, dass all diese Vortheile unbenutzt verloren gehen, sobald dem Tone c̄ schnell und unmittelbar ein anderer Ton folgt oder vorhergeht, bei welchem der besagte Zeigefinger schon beschäftigt ist, wie z. B. in Passagen der Art wie sie unter

Nr. 1 des nachstehend beiliegenden Blattes verzeichnet sind, welche auf einer also beschaffenen Klappenflöte nur eben so elend herausgebracht werden können, wie auf der Flöte ohne c̿-Klappe, indem in allen solchen Passagen die vom rechten Zeigefinger zu regierende c̿-Klappe nicht gebraucht werden kann.

Dagegen wird jeder Flötenspieler auf den ersten Blick erkennen, wie ganz leicht all solche Stellen sich mit, der grössten Vollkommenheit, ausführen lassen, wenn für den Ton c̿ nur ein ganz einfaches Tonloch unter dem Daumen der linken Hand angebracht wird, (Fig. A,) wo man, um c̿ zu erhalten, statt die c̿-Klappe mit dem rechten Zeigefinger greifen zu müssen, nur das schlichte c̿-Loch durch Aufheben des linken Daumens zu öffnen braucht.

Die Sache ist so äusserst plan und leicht ausführbar, dass es wahrhaft zu verwundern ist, dass sie nicht schon längst allgemein geworden. Der Spieler hat, um c̿ zu erhalten, nichts weiter zu thun, als, bei dem sonst für h̄ gewöhnlichen Griffe, nur den Daumen aufzuheben, — sich dieses c̿-Griffes da zu bedienen, wo es ihm eben bequem ist, — übrigens sonst überall den Daumen nur ruhig liegen lassen, als ob das c̿-Loch unter demselben gar nicht vorhanden wäre.

Man wird nicht sagen, es werde bei denenjenigen Flöten, welche eine durch den Daumen der linken Hand zu regierende $\overline{b}$-Klappe haben, das $\overline{\overline{c}}$-Tonloch den Daumen in seiner ihm obliegenden Bedienung der $\overline{b}$-Klappe hindern, z. B. in Stellen etwa wie Fig. 2.

Denn — abgesehen davon, dass diese Besorgnis grade nur in Beziehung auf diejenigen Flöten möglich ist, wo die $\overline{b}$-Klappe zum linken Daumen, (und nicht zum rechten Zeigefinger, was wohl grösstentheils noch weit bequemer und zweckmässiger ist!) hingeführt ist; — so lernt, für e r s t e, selbst auf solchen Flöten, der Daumen, bei einiger Uebung, gar leicht, das $\overline{\overline{c}}$-Tonloch und die $\overline{b}$-Klappe zugleich bedienen und, nicht allein das Tonloch und den Klappenstiel zugleich greifen, sondern sogar, bei fortwährendem Bedecken des ersteren, die letztere abwechselnd bald ergreifen bald wieder fahren lassen, — zumal wenn man ihm durch eine, ebenfalls wieder sehr einfache Vorrichtung zu Hilfe kommt.

Man bringt nämlich an dem Mittelstück der Flöte, da wo der Daumen zu liegen pflegt und wohin das Tonloch für $\overline{\overline{c}}$ kommen soll, eine etwa 1 — 2 Linien hohe Erhöhung des Holzes an, und bohrt das Tonloch auf dem Rücken dieses Hügels ein. An der Seite, wo der Stiel der $\overline{b}$-Klappe sich dem Hügel nähert, ist der Rand desselben ziemlich nahe beim Tonloche, nicht flach, sondern schroff herab, abgeschnitten und das Ende des

Klappenstiels bis hart an diesen Rand hingeführt, (siehe die Fig. B,) wo dann der Daumen, indem er auf dem c̄-Tonloche ruht, gar leicht durch eine geringe Biegung und Senkung, ohne eigentlich von der Stelle zu rücken, dennoch zugleich den Klappenstiel bald niederdrücken, bald auch wieder fahren lassen kann *).

Will man dabei noch etwas mehr thun, um es noch mehr zu erleichtern und zu sichern, dass das c̄-Tonloch, bei solcher Bewegung des Daumens zum Klappenstiele hin, doch immer vollkommen bedeckt bleibe, so legt man über das c̄-Tonloch blos eine einermige Klappe, welche an sich beständig offen steht, und sich nur schliesst, wenn man auf ihre Deckplatte den Daumen auflegt, welcher also, so lange das c̄-Loch nicht geöffnet werden soll, auf der Deckplatte (dem sogenannten Löffel) der Klappe, (statt sonst auf dem blosen Tonloche), ruht. Diese Vorrichtung, (in Fig. *C* abgebildet,) gewährt den Vortheil, dass das c̄-Loch immer vollkommen luftdicht bedeckt bleibt, auch wenn der Daumen sich etwas zu weit nach der b̄-Klappe

*) Schon während meiner Studienjahre in Göttingen habe ich so eingerichtete Flöten gespielt und die Leichtigkeit, welche die oben beschriebene Vorrichtung gewährt, bewährt gefunden; späterhin bin ich jedoch wieder auf ein ganz einfaches c̄-Tonloch und eine blos vom rechten Zeigefinger regierte b̄-Klappe, als vollkommen hinreichend, zurückgekommen.
GW.

hin herabbiegen und auch nur noch den äussersten Rand der Klappendecke festhalten sollte.

Für's Andere aber kann der Schwierigkeit der Bedienung das $\overline{\overline{c}}$-Lochs und der $\overline{b}$-Klappe durch Einen und denselben Daumen, auch dadurch abgeholfen werden, dass man (was ja ohnedies schon bei vielen Flöten der Fall, und auch für tausend andere Fälle von grossem Vortheile ist) die $\overline{b}$-Klappe zugleich auch zum rechten Zeigefinger (und, wenn man will, wohl auch noch zum linken Ringfinger) hinführt; man hat dann, ausser dem $\overline{b}$-Griffe ohne Klappen, und dem mit der $\overline{h}$-Klappe des linken Daumens, noch zwei weitere Arten, diesen Ton mit Klappen ohne Beihilfe des Daumens zu greifen, und Figuren der Art wie Fig. 2, ganz und gar leicht und vollkommen auszuführen, wie auch dieses wieder jeder Flötenspieler auf den ersten Blick erkennen wird.

Durch das unter den Daumen gelegte Tonloch braucht übrigens die bisher gewöhnliche $\overline{\overline{c}}$-Klappe des rechten Zeigefingers durchaus nicht verdrängt zu werden, und wer an dieselbe nun einmal gewohnt ist, und sie zu manchen Stellen, wie z. B. zum Triller mit $\overline{h}$ und $\overline{\overline{c}}$, oder auch wohl für den mit $\overline{h}$ und $\overline{\overline{c}}$, bequemer findet, der ist ja durch das $\overline{\overline{c}}$-Loch durchaus nicht gehindert, sich jener nach wie vor zu bedienen.

Cfr. Weber.

W. Wheatstone's Flöten-Patent-Mundstück.

Kauft! Kauft! liebe Dilettanten! kauft nur recht geschwinde! Da hat euch ein Engländer eine Erfindung gemacht: — eine Erfindung — so recht ganz und gar für Euern Schnabel, wie seit die Welt steht und es Schnäbel giebt, noch keine Erfindung an's Tageslicht gebracht worden: — und — denkt nur, das so ganz für Euern Schnabel gemachte Ding ist selbst — wieder ein Schnabel, ein Patentschnabel — kurzum es ist ein Schnabel, durch dessen Hilfe ihr Flöte spielen, — ja die grössten Flötenconcerte spielen könnt, ohne Euch die Mühe zu geben, eine Flöte anblasen zu lernen, ein Mundstück, welches ihr nur auf eine Flöte anzuschrauben braucht, um, durch bloses Hineinblasen grade wie in ein Flageolet, dieselbe ohne weitere Mühe anblasen zu können.

Höret! höret wie das Ding beschaffen ist. Ein kurzes beinernes hohles Röhrlein, auf dem vorstehenden Blatte unter Fig. *D.* in seiner wirklichen Grösse, und bei *E.* im Querdurchschnitte abgebildet, wird, vermittels einer Vorrichtung, schief über dem Mundloche der Flöte befestigt; der Liebhaber packt das Röhrlein zwischen die Lippen, bläst wohlgemuth hinein, und siehe da! die Flöte pfeift ordentlich von selbst. Wird dann nur auch gehörig dazu gegriffen, so kommt, hol mich ..... ! ein ordentliches ka-

plteles Stückchen heraus. — Ja, das Ding ist sogar noch recht ins Feine getrieben: die Befestigung des knöchernen Blesröhrleins über dem Mundloche ist sogar etwas elastisch beweglich, so dass es sich, zum Unterschiede für höhere und tiefere Töne, sogar während des Blasens ein klein wenig vor- und zurückdrücken lässt; das ist ja doch wahrhaftig Alles was ein wohl mit Guineen versehener Amateur für sein Geld desideriren kann! —

Und für eine solche Trivialität hat Herr W. Wheatstone *) sich — nicht allein ein Erfindungspatent erworben, — das gienge noch am ehesten, — sondern er hat auch den Muth, in dem Gebrauchzettelchen, mit welchem er seine Patentmundstücke verkauft, gradezu zu versichern: eine jede Anpreisung der grossen Vortheile seines knöchernen Blesröhrleins, selbst zum Gebrauche im Orchester, (!) würde nur ganz überflüssig seyn, indem es ja bereits von den ersten Meistern des Instruments zum ständigen Gebrauche edoptirt sey. **) — !

GW.

*) Es ist, wohl gemerkt, nicht der Hr. C. Wheatstone, dessen Schrift: *On the resonances of columns of air*, vorstehend S. 225 u. f. besprochen worden. *GW.*

**) „Any comment on its superior advantages, either in the Orchestra or any sort of Flute Music, will be unnecessary, as it is constantly used by some of the first Musicians."

UNIV. OF MICH.

C. Wheatstone's Akukryptophon.

So eben, indem der vorstehende Artikel gedruckt wird, bringt uns das neueste Heft der in Paris erscheinenden, sehr interessanten Zeitschrift des trefflichen Prof. *F. Fetis, Journal des artistes et des amateurs*, (Nr. 6, v. 10. Aug. 1828,) eine aus englischen Blättern entnommene Notiz, welche wir wieder aus dem *Journal* entlehnen und den verehrlichen Lesern der *Cäcilia* darum gern hier mittheilen, weil sie der vorhergehenden einigermasen als Parallele an die Seite gesetzt zu werden verdient.

Es hatte nämlich Herr *C. Wheatstone* schon im Jahr 1822 in London ein mirakuloses Instrument erfunden und unter dem Namen *Akoucryptophone* öffentlich produzirt. — Was wars? —

Ein grosses Ding, geformt wie eine antike Lyra, jedoch ohne wirkliche Saiten, hieng an einem Seile von der Stubendecke herab: der Erfinder machte etwas daran, sagt das Journal, wie Einer der eine Uhr aufzieht; und nun hörte man Töne *verschiedener Instrumente, von welchen es schien, als kämen sie von dem Acoucryptophone her;* und zwar recht schwere Stücke, — versichert das englische Journal! — eine Erfindung, setzt es hinzu, welche, nach dem Urtheile des englischen Journa-

listen, dem Herrn Wheatstone *infiniment d'honneur* macht, und welche *pourrait conduire à de grands résultats.* *) *GW.*

C. Almenräder's weitere Fagott-Verbesserung.

Herr Almenräder, dessen bedeutende, auf meine Akustik der Blasinstrumente gegründete **) Verbesserungen des Fagotts, bereits früher in diesen Blättern ***) ausführlich mitgetheilt worden sind, hat, in seinen Vervollkommnungen wieder w... schreitend, an dem Instrumente noch eini... tere Verbesserungen angebracht, unter ... auch noch eine weitere Klappe ... für den sonst gewöhnlich zu tie... II. der beifolgenden Zeichnung, ... dere Töne, namentlich D und ...

---

*) „Ce nouvel instrument a été entendu ... „l'attention de tous les amis de l... „une profonde connaissance des effet... „d'honneur à M. C. Wheatstone ...

„La forme de l'acoucrypte ... „d'une grande dimension. Il était ... „de soie dans la salle où il était ... „stiquement n'était point pourvu de ... „ment simulées par des filets d'ac... „teur appliquait une clé à une petite ... „l'instrument, la tournait plusieur... „mentre, et aussitôt l'harmonie ... „ne de la lyre enchantée. Peu ... „ceux d'un piano de forme ... „ment ainsi une variété de sons ... „tres difficiles. La séance durait ... „Cette singulière expérience, ... „sur le principe de la commun... „ce principe pourrait conduire à ... „être pas impossible d'imiter d'u... „liés d'un orchestre."

...lia, Band 2, (Heft ... ...am angef. O. S.

· Caecilia, 9 Bd, Seite 128

vgl. O. S. 128.

listen, dem Herrn Wheatstone *infiniment d'honneur* macht, und welche *pourrait conduire à de grands résultats.* *) *GW.*

C. Almenräder's weitere Fagott - Verbesserung.

Herr Almenräder, dessen bedeutende, auf meine Akustik der Blasinstrumente gegründete **) Verbesserungen des Fagotts, bereits früher in diesen Blättern ***) ausführlich mitgetheilt worden sind, hat, in seinen Vervollkommnungen wieder weiter schreitend, an dem Instrumente noch einige weitere Verbesserungen angebracht, unter anderen auch noch eine weitere Klappe am Stiefelstücke, für den sonst gewöhnlich zu tiefen Ton fis: (Fig. II. der beifolgenden Zeichnung, bei *i.*) — Für andere Töne, namentlich D und Es, sind die Löcher

---

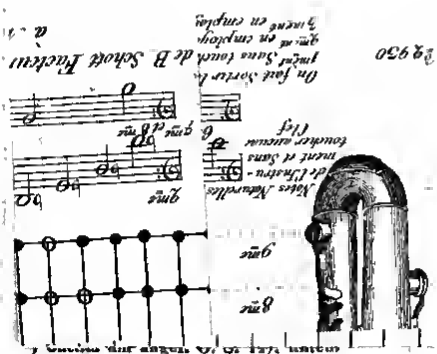
*) „Ce nouvel instrument a été entendu à Londres en 1822. Il a attiré „l'attention de tous les amis de l'art musical. Sa construction prouve „une profonde connaissance des effets de l'acoustique, et fait infiniment „d'honneur à M. C. Wheatstone son inventeur.

„La forme de l'eucaryptophone est celle d'une lyre antique „d'une grande dimension. Il était suspendu au plafond par une corde „de soie dans la salle où il était exposé aux regards du public. L'in„strument n'était point pourvu de cordes effectives; elles étaient seule„ment simulées par des filets d'acier. Le public étant assis, l'inven„teur appliquait une clé à une petite ouverture pratiquée dans le corps de „l'instrument, la tournait plusieurs fois comme lorsqu'on monte une „montre, et aussitôt l'harmonie se faisait entendre et semblait prove„nir de la lyre enchantée. Peu à peu les sons paraissaient s'unir à „ceux d'un piano de forme conique et à ceux d'un tympanon, et for„maient ainsi une variété de sons qui facilitait l'exécution de morceaux „très difficiles. La séance durait à peu près une heure.

„Cette singulière expérience, dit un écrivain anglais, était fondée „sur le principe de la communication des vibrations. L'application de „ce principe pourrait conduire à de grands résultats. Il ne serait peut„être pas impossible d'imiter d'une manière satisfaisante les sons diver„sifiés d'un orchestre."

**) *Cacilia*, Band 2, (Heft 6,) S. 124.

***) *Cacilia* am angef. O. S. 133 flgg.



*) *Cäcilia*, am angef. O. S. 128.

Main G
I
II
I
Main d

…erpendiculaires indiquent les Notes Celles horizontales répondent aux
…nts noirs designent les Clefs fermées, les zeros celles Ouvertes

**) Cäcilia, Band 4, (Heft 6,) S. 124.

***) Cäcilia am angef. O. S. 133 flg.

ebenfalls mehr an ihre gebürige Stelle gerückt und dadurch die Möglichkeit, auch ihnen die zur Erzielung eines vollen Klanges erfoderliche Gröase zu geben, herbeigeführt worden *); — das D-Loch ist, bei Fig. IV k, mit einer offenstehenden Klappe versehen, deren Stiel jedoch bei I gegriffen wird; in Fig. V ist diese C-Klappe durch vergröaerten Masstab verdeutlicht,

Herr Alm. hat seiner, am angef. O. erwähnten Abhandlung über die Verbesserung des Fagottes (Mainz bei Schott) nunmehr eine weitere Zeichnung, nebst einer neuen Gamme für die, durch solche Vervollkommnung möglich werdenden neuen und zum Theil erleichterten Griffe, beigefügt. Von ersterer sind obige Figuren II und IV copirt; — die letztere wird jedem Freunde des Instrumentes beweisen, wie grosa die Anzahl der, durch die neue Einrichtung, neuerdings gewonnenen Erleichterungen und sonatigen Vortheile ist, unter welchen Letzteren immer wieder vorzüglich auch das zu rühmen ist, dass, wie ich schon am angeführten Orte angemorkt, ungeachtet der Verlegung manches Tonloches en oft weit entfernte Stellen des Instrumentes, dennoch dafür gesorgt ist, dass der Finger des Spielers dasselbe, noch wie vor, von der bisher gewohnten Stelle aus regieren kann. **) —

---

*) *Cäcilia* am angef. O. S. 127, unten.
**) *Cäcilia*, am angef. O. S. 128.

Das Instrument hat übrigens auf diese Weise nunmehr einen Tonumfang von B bis as, — sage: *vom Contra-B bis zum zweigestrichenen as, also von vier Octaven weniger Einem Tone!!!* — erhalten, und das alles in ununterbrochener chromatischer Tonreihe. *GW.*

Die Ophicleide.

Wir benutzen die ledige Rückseite der vorstehenden Tabelle, um unsern Lesern auch die Abbildung und Gamme des, (bei mehreren grossen Opernbühnen dermal mit so grosser Wirkung angewendet werdenden und vorzüglich auch für Militair-Musiken höchst wirksamen) Bass-Instruments, **Ophicleide** oder **Basse d'harmonie** genannt, mitzutheilen, wie dasselbe nunmehr auch in der B. Schottischen Hof-Musikhandlung und Instrumenten-Manufactur in Mainz, Antwerpen und Paris, mit grösster Sorgfalt und Genauigkeit, angefertigt wird.

D. Red.

Útmutatás a Fortepiano helyes játszására 62 Gyakorlásokban, mellyeket Händel, Clementi, Cramer, Schmitt, Kalkbrenner, Steibelt, Moscheles, Beker, Potter, Ries, és Passy Munkáikból valogatva, Tanitók és Tanulók szamokra kiadott Dömény Sándor. Pesten találtatik a' Kladonal, a' Franciscanus Piatzon, No. 438. és Müller Károly Müvészi a' Kishid Útszában.

Anweisung das Piano Forte richtig zu spielen, bestehend in 62 Exercitien, gewählt aus den Werken, von Händel, Clementi, Cramer, Schmitt, Kalkbrenner, Steibelt, Moscheles, Beker, Potter, Ries und Passy, für Lehrer und Lernende, herausgegeben von Alexander von Dömény. Pesth beim Herausgeber auf dem Franciscaner-Platze No. 438 und bei Carl Miller, Kunst- und Musikalien-Handler, in der kleinen Bruckgasse. Pr. 6 fl. C. M.

Unseres Wissens, und auch der Versicherung unterrichteter Personen enfolge, besass die ungarische Literatur noch kein Lehrbuch des Pianofortespieles, und die ungarischen Musikfreunde waren daher überall auf ausländische — meist teutsche Lehrbücher verwiesen, bis der oben genannte Verfasser durch die Herausgabe des Ersten Theils der gegenwärtigen Anweisung die Bahn brach. Da dieser erste Theil blos allein in ungerischer Sprache existirt, so müssen wir auf das Vergnügen, unseren Lesern Nachricht von seiner Beschaffenheit zu geben, aus Sprachnnkunde verzichten. — Der vorliegende zweite, — übrigens vom ersten unabhängige und für sich selbst bestehende Theil, behandelt, — nachdem die Mechanik and die Budimente des Clavierspiels, wie es scheint, im ersten Theile abgethan worden, — die höhere Lehre, nämlich die vom musikalischen Vortrage, in ungerischer und zugleich auch in teutscher Sprache.

Der ganze Lehrvortrag selbst, in beiden Sprachen, füllt nur 12 Folioseiten; der Verf. benutzte dabei, wie

er gleich auf der ersten Blattseite sagt, vornehmlich unseres braven alten teutschen Türk Clavierschule ausserdem auch, zum Theil sogar wörtlich, Bergs Aufsatz über Musik-Lehrmethode (Cäcilie, 5. Bd. Heft 18) Gfr. Webers Tempobezeichnung nach Pendellängen, u. dgl.

Einer ausführlicheren Beachtung des theoretischen Theils des Werkes mögte den teutschen Lesern der Cäcilia nicht interessant seyn, zumal da, — wenigstens in der teutschen Uebersetzung, Manches nicht gerade höchst einladend ist, wie z. B. die Beweisführung, dass die Lehre vom Vortrage die allerwichtigste in der practischen Musik sey, „da die eigentliche Musik dem Gefühle „am *meisten* durch das Gehör mitgetheilt „wird". — — *) —

Wir schliessen daher, mit der Erwähnung, dass, in dem weiteren Verfolge des Werkes, auf 121 Folio-Seiten eine reiche Sammlung wohl ausgewählter, mit Applicaturbezeichnung versehener Uebungstücke von den in der Ueberschrift genannten Meistern folgt.

Das Aussere der Auflage, Typendruck, Notenstich, Notendruck und Papier sind schön.

Und so mag denn das Werk, nicht allein für sein Vaterland ein recht verdienstliches heissen, sondern auch für das Ausland kann es, wenigstens um der darin enthaltenen reichen Beispielsammlung willen, als brauchbar betrachtet werden.

D. Red.

---

*) „*Minthogy a' tulajdonkeppen való muzsika, az erze-„sekkel leginkabb a' ful áltel kozlódik*" (Seite 1.)

Schreiben eines vor Kurzem aus Teutschland nach Newyork abgegangenen Musikers. *)

Newyork den 27 July 1828

Dass ich jetzt erst schreibe, und doch schon seit dem 3ten Juni mich hier befinde, ist die Ursache diese, nemlich auch etwas Bestimmteres über mich und auch überhaupt mehr über den hiesigen Musik-Zustand melden zu können.

Ich war am Lafayet-Theater engagirt, und habe . . .

Ungesäumt reise ich nun nach Boston, wos ein sehr musikalischer Ort sein soll.

Hier ist der Musik-Zustand folgender: Newyork hat 4 Theater: Park-Theater, Bowry-Theater, Lafayet-Theater und Schottom-Theater. Man giebt in diesen Theatern Trauer- und Schauspiele und grosse Spectacle-Stücke, auch Bruchstücke aus Opern, als die Wolfschlucht-Scene, jedoch ohne Gesang, als Melodrama, und kleine Singspiele. An ganze vollständige Opern ist nicht zu denken; dafür hätten sie auch die Orchester nicht, denn diese sind äusserst schlecht, so schlecht als man sich nur Orchester denken kann, und uncomplett; manchmal haben sie 2 Clarinetten, das ist schon sehr viel, gewöhnlich nur ein 1tes Instrument. Fagot, Oboen, Trompeten und Pauken, davon sieht man nichts; wohl dann und wann 1 Fagot. — Oboen sind gänzlich unbekannt in diesem Land; es existirt nur ein einziger Oboist in Nord-Amerika, und der soll in Baltimore leben.

Trotz aller Uncompletheit spielen sie doch die Haydn'schen Sinfonieen und grosse Ouverturen; und kommt auch eine Lucke, so denken sie — es ist ja nur vorübergehend; — wenns nur nachher wieder kracht.

---

*) Wörtlich treu nach dem Originalbriefe abgedruckt. d. Rd.

In jedem dieser Orchester wird man gewiss eine Trombenne finden; dieses Instrument dient als Verstärkung, spielt daher nie seine eigne Stimme, sondern die Violoncell-Partie; und ist das Subject gut, so spielt es auch mitunter sogar eine Passage mit der Violin. Dieses Instrument und der Contrebass, diese beyde sind auch am besten bezahlt; sie haben manchmal 16 u. 18 Thaler die Woche; die andern Instrumentisten haben meist 10 Thaler die Woche; bessere 12 Thaler, und die beste Bezahlung für eine erste Clarinette ist 15 Thlr., weil dieses Instrument an Nützlichkeit nach Contrebass und Posaune kömmt; doch muss einer **stark blasen können**.

Es ist eine angenommene Sache, dass der Orchester-Director jedes Solo mit der Violine mitspielt; man wird daher nie ein Solo allein vortragen hören; dieses geschieht, wahrscheinlich auch, dass es mehr ausgeben soll.

In allen diesen Theatern spielt man 6mal die Woche; der Sonntag ist ein Ruhe-Tag. Sie fangen um 1/2 8 Uhr an, und es dauert bis 12, manchmal bis 1 Uhr. Kömmt ein Seiltänzer, oder einer der den Hanswurst gut machen kann, oder wusste er auch nur ein paar Sprünge gut zu machen, was einem Tanze ähnlich sehe, und dabey rechte Gesichter zu schneiden, ferner einer der eine Orgel, eine Rohrpfeife, die Türkischen Becken, grosse Trommel und einen Schellenhut auf hat, und alles dieses in einer Person spielt; dieses sind die Manner, welche dem Theater-Unternehmer eine gute Casse machen, und diese Leute verdienen ein enormes Gold.

Dieses ist der Zustand der hiesigen Musik, so wie ich ihn in der kurzen Zeit habe kennen gelernt hier in Newyork; ich werde nun sehen, ob es in Boston besser sein wird; — ich zweifle sehr daran.

In pecuniärer Hinsicht ist es für den Musiker, der nebst seinem Platz Stunden geben kann auf Piano oder Guiterre, eine sehr lukrative Sache; dieser kann sich in kurzer Zeit ein kleines Vermögen ersparen, doch nur für diese beyde Instrumente; für alle übrigen findet man

keine Stunden. Gute Meister erhalten 1 Thlr. pr. Stund; andere haben 18 Thlr. für 3/4 Stund.

Das Leben ist nicht sehr theuer; junge Musiker Teutschlands, auch mit mittelmässigen Talenten, die in Teutschland kaum ihren Unterhalt verdienen, finden hier ein gutes Auskommen und, wenn sie sparsam sind, ihr Glück zu machen; und dazu werden Sie hier schon auf den ersten Rang als Künstler gestellt. Zum Unterrichtgeben ist jedoch die englische Sprache eine unablässliche Nothwendigkeit.

Nächstens ein mehreres von Boston.

Replik.

Der Herr Organist Becker zu Leipzig hat die edle Dreistigkeit, meine Aufforderung über Beethoven anzugreifen, ohne sie gelesen zu haben. Vernünftige Leute werden also nicht über mich zürnen, sondern über ihn lachen.

Es geht ihm, wie den meisten Enthusiasten; sie können in ihrem Eifer weder sehen, noch hören. So giebt er mir Schuld: dass ich den Schöpfer des Fidelio und mehrerer früheren Werke, die mit Recht von ihm bewundert werden, an den Pranger gestellt habe! — *Risum teneatis Amici?* — Heisst es jemanden an den Pranger stellen, wenn man ihn noch Haydn und Mozart für den ersten musikalischen Heros Deutschlands in der Gegenwart erklärt? Wenn man ihm zugesteht: dass er während seiner besseren Zeit Arbeiten geliefert hat, welche die ganze musikalische Welt entzückten? — Hat je ein Deutscher mit Schiller heilig geschworen: „Dem Verdienste seine Kronen," so ist es gewiss Unterzeichneter. Soll er sich darum die edelsten Gesinnungen seines Herzens streitig machen lassen, weil es einem Leipziger Organisten — der durch seinen Aufenthaltsort nicht eben zu seinem Vortheil an den unvergleichlichen Sebastian Bach erinnert — gefällt, — keine Augen zu haben?

Wenn aber Bathoven gegen das Ende seines Lebens ein anderer geworden ist, als er früher war; soll das nach seinem Tode zur Ehre der Kunst — die immer hö-

hier steht, als die des einzelnen Künstlers — nicht gesagt werden dürfen, ohne seinen wirklich errungenen Ruhme zu nahe zu treten?

Man hat von dem grossen Newton erzählt, dass er vor seinem Tode die Offenbarung Johannis zu erklären suchte; von Kant, dass er in seinen letzten Augenblicken beinahe kindisch wurde; eben das hörte man, oder beinahe noch Schlimmeres, von dem geistreichen Platner zu Leipzig. — Haben die Erzähler solcher Schwachheiten je die Absicht gehabt, die Verdienste so vortrefflicher Männer herabzuwürdigen, oder sie selbst damit an den Pranger zu stellen?

Ferner ist der Herr Organist an der Pleisse so gütig gewesen, meine Behauptung: „dass Beethoven in seinen letzten Werken ins weite Blaue hinaus komponirt habe, unbekümmert, was oder wie es werde?“ auf dessen sämmtliche Kompositionen aus zu dehnen. — Was soll man dazu sagen? — Ich bin zu diskret, um den rechten Namen für eine so handgreifliche Verunglimpfung hierher zu setzen.

Übrigens erlauben wir — denn wenn der Herr Organist meinen Aufsatz und die von der verehrl. Redaktion der Cäcilia hinzugefügten Anmerkungen gelesen hätte; so würde er wissen, dass hier nicht von Einem, sondern von Mehreren bereits die Rede ist — ich sage, wir erlauben ihm und noch einem Dutzend solcher Professoren, als er in seinem Aufsatze zu Hülfe ruft, sehr gerne, aus den so furchtbar tönenden und bin und wieder wirklich delirirenden Schwanengesängen des originellen Komponisten, zu machen, was sie Lust haben — „Nur immer zu, vortreffliche Herrn und Kenner der Musik“ werden wir sprechen; „erklären Sie Töne, welche uns die Haut mit Gänsesteppeln überziehen, für für das *Non plus ultra* der Kunst. Machen Sie Ihrer Welt begreiflich, dass gerade hier der Komponist die neue Bahn gebrochen hat, auf der künftig Alles fort wandeln muss. Bestehen Sie darauf, dass die jüngeren Musiker insgesammt weder Geist, Verstand, Herz, Ohr, noch Geschmack besitzen, so bald sie nicht in diese neue phantastische Weise mit einstimmen“ u. s. w., u. s. w., u. s. w.

Das grössere Deutschland wird hoffentlich fortfahren, die wirklich unsterblichen Gesänge des Handel, Hasse, Graun, Gluck etc. immer mehr aus dem Staube hervor zu suchen, und dabei immer fester an seinen beiden letzten untadelhaften Genien, Haydn und Mozart, zu hangen; und Sie — ja Sie, treffliche Herren, werden zuletzt da stehen — wie — nichts für ungut! — wie die Senateren von L., wenn sie den weisen Entschluss gefasst haben, — regelmässig vierzehn Tage vor jeder Feuersbrunst die Spritzen probiren zu lassen.

Ernst Woldemar.

Ueber
Bestimmtheit in der Musik.

Von

St. Schütze.

Es schwirrt jetzt so viel Musik an unsern Ohren vorüber, die wohl nicht übel klingt, aber doch keinen grossen Eindruck macht, gehört und dann wieder vergessen wird. Woher kommt das?

Wenn ein Laie — blos nach seinem Gefühl — seine Meinung darüber sagen darf, so scheint der meisten Musik eine gewisse Bestimmtheit zu fehlen.

Wir wollen gleich bei der Liedercomposition stehen bleiben. Sie erscheint mehrentheils als eine Art von Uebersetzung, wobei man wohl gewahr wird, es könne so heissen, aber auch, der Text könne wohl noch auf mancherlei andere Weise gegeben werden. Wir nehmen sie willig auf, weil sie dem Inhalt des Gedichts nicht widerspricht, aber wir fühlen uns nicht dazu verbunden, nicht dazu hingezogen, nicht davon gefesselt. Die rechte Melodie muss allen Glauben aufheben, dass es noch eine andere geben könne, und muss, wenn es schon dergleichen gibt, jede andere vergessen machen. Es geht damit,

wie mit schönen Dichterstellen. Ist einmal etwas treffend ausgedrückt, so wollen wir von nichts Aehnlichem mehr wissen; es setzt sich fest in die Gemüther, lebt in der Gemeinschaft der Gedanken fort, wird klassisch, volksthümlich. Ein Text soll nicht blos in Musik übersetzt, sondern ganz zur Musik verarbeitet, und so zu einer neuen, selbständigen Schöpfung benutzt sein, dass das Gedicht ganz darin aufgeht, und nichts von der Seele zurückbleibt, die darin lebt.

Oft glaubt man die Seele schon erfasst zu haben, wenn man den Ton dazu anschlägt. Die rechte Stimmung ist wohl etwas, aber noch nicht alles; sie muss mit ihrem Inhalt sich entwickeln, sich wie in einer Handlung auslehen, nach Massgabe des ersten Anlaufs weiter schreiten, suchen und zweifeln, bis zu einem Scheitelpunkte aufstreben, sich erst genug thun und im Genusse sich wiegen, und denn, ohne Uebereilung und Stillstand, wie nach vollendetem Kreislauf, zum Schlusse sich neigen. Ein solches Lied ist die Geschichte eines innern Lebens, durch die wir wie durch offenbarte Geheimnisse unsers eigenen Herzens wandern und der Tiefe unserer Seele uns bewusst werden. Mit Vergnügen denken wir hier zurück an den Gang, den wir geführt wurden; es ist, als hätte die Vorsehung uns geleitet: wir erkennen das Band zwischen Grund und Folge, Mittel und Zweck, und das Gesetz der Notbwendigkeit.

So gut wird es uns aber nicht immer. Der Rückblick fällt — wenn wir wirklich gewandert sind — oft auf einen Irrgarten, durch den wir nicht zum zweitenmale uns hindurchwinden mögten. Die Ruhepuncte, die Mittelgänge fehlen. Der Anfang klingt gewöhnlich ermunternd und gewinnend; aber wenn wir denken, es soll vorwärts gehn, springt der Componist rechts und links ab, zerrt uns hin und her, kommt auch wohl gar nicht von der Stelle, und hält uns in der Unklarheit, Unentschlossenheit und Gedankenlosigkeit so lange müssig hin, bis er sich auf seine Absicht losstürzen oder dem erwählten Schlussfalle zueilen kann.

Lustig ist es zu sehen, wie Manche sich gebehrden, wenn sie auf Reminiscenzen stossen. Sie können nicht dafür, denn eben, da sie einen Gedanken suchten, fiel ihnen ein fremder ein; aber kaum merken sie, was sie erfasst haben, so ziehen sie Gesichter und empören sich dagegen, und wenn jener vorwärts will, wenden sie sich rückwärts oder biegen in eine enge Seitengasse ein, wo jener gar nicht folgen kann und gleich wieder aus dem Gesichte verloren wird. Durch eine neue Wendung gereizt, merken wir abermals auf, was da kommen soll und nun macht er uns entweder noch einmal ein X für ein U, oder er führt uns auf die allgemeine Blumenwiese, wo wir vergessen, woher wir gekommen sind.

Sein oder nicht sein — das ist die Frage. Ohne Einheit und Bestimmtheit werden wir keines Gefühls — nicht des Lebens froh. —

Aber kann und soll denn der Componist immer Reminiscenzen vermeiden? — Das ist grade nicht vonnöthen. Es wird nur darauf ankommen, ob sie über seine Gedanken, oder seine Gedanken sich über sie erheben, ob sie Erstgeborne oder nur Mitgeborne, ob sie eine Bereicherung seines Mangels, oder ein Theil seines Reichthums sind. Willkurliches Verschmelzen ist nicht hinreichend; gleich mit den eigenen Gedanken müssen sie emporgewachsen sein. —

Ein kräftiges Gefühl bricht von selbst hervor. Wo ein bestimmter Ausdruck fehlt, da hat gewöhnlich auch ein bestimmtes (inniges, volles) Gefühl gemangelt. Der Componist ist nicht tief genug in des Seelenleben der menschlichen Brust eingedrungen. Wie kann er sagen wollen, was er selbst nicht empfindet! Und doch soll er als ein erwählter Fürsprecher des Herzens sich bewähren.

Durch die Wahl des Textes schon verräth indess Mancher, dass er wohl eine Ahnung habe, wie schwer es sei, etwas Bestimmtes bestimmt auszudrücken, denn nicht selten wird von einem Gedichte grade denn gerühmt, dass es gut sich componiren lasse, wenn es ganz ins Allgemeine zerfliesst, so dass man nun dazu musiciren kann, wie man will. Eine gewisse Allgemeinheit der Lyrik soll aber das tiefere und zu-

gleich durch Charakter, (Stand, Alter), Leidenschaft bestimmtere Gefühl nicht ausschliessen, ja es soll die Sentimentalität auf der höchsten Stufe des Ausdrucks sich wieder mit Naivetät verbinden, so dass etwas ganz Eigenthümliches sich vernehmen lässt. Für den Meister ist dies Gedicht grade das schönste, zu dem nur eine Melodie passt, und für den Kenner die Melodie die Beste, die zu keinem andern Text sich hergibt. —

Will der Tonkünstler Originalität? — Nur durch stärkeres, tieferes, bestimmteres Gefühl kann er es erlangen. Ohne genaue Charakter- und naturgetreue Wahrheit klingt sein Spiel wieder mit dem allgemeinen Chor seiner gleichzeitigen Brüder zusammen. —

Aber wenn nun die Zeit selbst nicht im Gefühl, im innern Leben fortschreitet, die Begeisterung immer mehr erstirbt und die Mitwelt mit ihren Empfindungen sich immer mehr verflacht, an welchem Feuer soll denn der Componist sich erwärmen? Welche Kraft wird hinreichen, um ihn gegen den Einfluss der lauen, charakterlosen Umgebung sicher zu stellen? —

Wohl mächtig ist der Geist der klassischen Werke; aber die Zeit ganz zu besiegen, das vermögen sie doch nicht.

So giebt der Maler, wenn man ausdrucksvolloro Gesichter, gleich denen früherer Meister, von ihm

verlangt, dem Publikum zur Antwort zurück: euch eure Gesichter haben den frühern Ausdruck nicht mehr. —

Die herrschende Musik einer Zeit ist das Echo der darin herrschenden Gefühle oder Empfindungsweise.

Soll der Componist sich einigermassen daraus erretten, so muss er mehr in sich hinein, als, dem Klingklang folgend, nach aussen leben.

St. Schütze.

Drei weitere Briefe

von

C. M. von Weber,

an Hrn. Hofrath *J. P. Schmitt.* *)

Der Unterzeichnete wünscht sich hiermit blos vor dem Vorwurf des Egoismus und der Eitelkeit zu verwahren, wenn er Mittheilungen eines thätigen, wahren Freundes, welche nicht für die Oeffentlichkeit bestimmt wären, mit Weglassung aller Stellen, welche noch lebende Individuen verletzen könnten, den zahlreichen Verehrern des der Welt angehörenden Künstlers gedruckt übergiebt.

Manche lehrreiche Bemerkung füre die Kunst wird die Aussaat für künftige Früchte seyn. Und wie hoch steht C. M. von Weber als Mensch durch gerechte Anerkennung jedes, auch nur mittelmässigen Talents und Verbannung jeder einseitigen Partheylichkeit! Als Vorsteher der deutschen Opernbühne in Dresden war er hierinn ein seltenes Vorbild. Geehrt bleibe daher stets Sein Andenken! Sein Geist lebt in seinen dramatischen Werken fort für alle Zeit.

Dresden, den 30. April 1823.

Ach nein! mein verehrter Freund, Sie sind viel zu gut als ein unbedingter Partheygänger zu sein, und wenn auch, was ginge das mich an bei aller persönlichen Freundlichkeit die Sie mir je erwiesen? Wenn ich nicht schreibe, so suchen Sie das je nirgend anders als in dem einfachsten Grunde, ich habe keine Zeit. Täglich mehr umschliegt mich das Weltnetz, der angenehmen und unverschamten Anforderungen werden immer mehr an

---

*) Vergl. Cäcilia, VII. Bd. (Heft 25), S. 21; und VIII. Bd. (Hft. 31). S. 167 u. flgg. *d. Red.*

mich gemacht, und da bin ich denn nicht der letzte der etwas von mir fordert; aber auch der erste der darunter leidet. Dem lieblichen Geschwätze mit Freunden sterbe ich ganz ab. Die liebsten begrüsse ich heum jährlich einmal, und wer nicht Nachsicht mit mir hat, der ist für mich, und ich für ihn verlohren. Haben Sie Dank für die interessante Beschreibung Ihrer Reise, und halten Sie Wort, uns zu Pfingsten zu besuchen, dann wollen wir was rechtes zusammen plaudern. Sie verwechseln aber Pfingston mit Ostern. Zu Pfingsten gibt es keine Oratorien, sondern 3 Tage hintereinander Messen zu hören, den 18. 19. u. 20. Wenn Sie im Gasthof zum goldnen Engel ehtreten, so finden wir uns am schnellsten, denn ich ziehe in diesen Tagen nach Pillnitz. Somit ersparo ich mir alles onfa mündliche, nnd diess soll nur ein herzlicher Gruss vorena sein, der Sie versichert, wenn ea anders dessen vonnöthen, dass ich immer der Alte bin in treuer Anhänglichkeit an meinen Freunden und also auch gewiss Ihr

C. M. v. Weber.

Dresden, den 7. März 1825.

Mein hochgeehrter Freund!

Sie sind gut unterrichtet über mein Leben und Treiben. Gewöhnlich wissen aber öffentliche Blätter mehr als ich selbst. Ich lese wenig dergl., da ich keine Zeit dazu habe. Da man eine erwunschte Nachricht in diesem betrübten Erdenleben immer ao schnell als moglich erhalten sollte, so eile ich Ihnen anzuzeigen, dass Ihr verborgenes Fenster den 17. May dem Publikum kein Geheimniss mehr sein wird. Obwohl seit 14 Tagen unwohl, habe ich die ersten Proben auf meinem Zimmer gemacht, damit der erste Zuschnitt nicht vorgriffen wird. Ich hoffe es soll gut gehen. Den Erfolg meldo ich Ihnen sogleich.

Spohrs Erfolg hat mich sehr erfreut. Moge er Dauer haben. In meinem Hause ist alles, bis auf Husten und

Schnupfen, wnhl. Mit mir kann sich die Sache noch in die Länge ziehen. Der Himmel erhalte Sie und die Ihrigen gesund.

Mit freundschaftlicher Achtung Ihr

C. M. v. Weber.

Dresden, den 9. Juny 1825.

Sind Sie wirklich, mein theurer Freund, noch eine der harmlosen Seelen, die einem Zeitungsartikel glaubt? Wenn ich Ihnen nun sage dass der wahrscheinliche Verfasser jenes Artikels Ein Kompnnist ist, dessen kleine Oper kurz vor der Ihrigen *auf's ehleteteste durchfiel*, und sie doch in der besagten Zeitung in die Wolken erhoben wurde, zu grnssem Gelächter und euch Indignation von ganz Dresden. —? —?

Ihre Alinde in M. hat keineswegs missfallen. Die Besetzung war so gut, als wir sie haben, und mit denselben Künstlern mit denen wir Mozart'sche, Wintersche, Mehulsche, Cherubinsche Opern, Freyschütz und Euryanthe gehen. Die Darstellung war rund und präzis. Grnsse Erfolge aber herbeizuführen, eignet sich das onepruchlose Werk nicht; nur eingetretene Umstanda haben die Wiederholnng verhindert, und sie wird so gewiss held wieder gegeben als nie wieder.

Den Vorwurf der Kompocisten, Eitelkeit, muss ich Ihnen auch machen, mein lieber alter Freund, dass Sie mich nicht von dem Streichen der Serenade in Kenntniss setzten. *) Sie wissen, wie strenge ich daran halte, den Componisten nicht willkührlich zu verstümmeln. Die nächste Aufführung sieht aber die Serenade verkürzt, und Hofr. Winkler hat auch etwas Dialog für die handelnden Personen dazu geschrieben.

Ich wünsche Ihnen, allen Komponisten, und besonders auch mir, die Theilnahme, Achtung und Sorgfalt, die hier der Kunst nnd allen Aufführungen gewidmet

---

*) Es war nur Vergessenheit die Ursache der unterlassenen Mittheilung einer auf der Berliner Bühne bewirkten Abkürzung J. F. S.

wird, und es möchte dann wohl besser in der Welt um Kunst und Künstler stehen.

Der Himmel erhalte Sie froh und gesund, und glauben Sie mit alter herzlicher Freundschaft Ihnen zugethan

Ihren

C. M. v. Weber.

Dies ist des verewigten Freundes letztes Schreiben an mich. Im November und December 1825 war C. M. v. Weber in Berlin zum letztenmal persönlich enwesend, um seine Oper Euryenthe, mit dem gelungensten Erfolg, selbst in Scene zu setzen. So schwer dem an Husten und Heiserkeit sehr leidenden Künstler auch die mündliche Mittheilung bereits wurde, weshalb derselbe auch bei den Proben nur dem die Violinisten anführenden Concertmeister und dem künftigen Dirigenten der Oper seine Bemerkungen leise mittheilen konnte, so verliess doch der Humor C. M. v. Weber nie ganz. Mit sarkastischer Laune, doch nicht frei von gerechter Indignation, theilte W. besonders seinen vertrauteren Freunden die Verhandlungen mit *Castil Blazè* wegen der eigenmächtigen Verstümmelung des „Freischütz" zum *Robin de Bois* mit, *) wodurch dem Componisten das ihm gebührende Honorar unrechtmässiger Weise entzogen war.

Während seiner Anwesenheit in Berlin beendete Weber den 2ten Act von Oberon **) und eilte dann nach Dresden in die Arme der geliebten Gattin und Kinder zurück, um nie hieher wiederzukehren.

Berlin im August 1828.

J. P. Schmidt.

---

*) Vergl. *Cäcilia*, IV. Bd. (Heft 14,) S. 170; und VII. Bd. (Heft 25,) S. 36, Nr. 16.

**) ? — Siehe *Cacilia*, VII. Bd. (Heft 25,) S. 180 der Anmerkung. *d. Red.*

Zweite Antwort

auf des Hrn. Dorn Recension der Leipziger Allgemeinen Musikal. Zeitung,

im 31. Hefte der Cäcilia.

Von

G. W. Fink.

In einer Zeit, wo das Wesen der Kritik nicht selten so verkannt und gemisshandelt wird, dass Leute ohne gehörige Kenntnisse sich erdreisten, über Männer von Gewicht abzuurtheilen; wo fade Witzeleien und anmaassende Unanständigkeiten die Stelle ehrlicher Gründe vertreten, wird es höchst nothwendig, dass es die Bessern nicht mehr für eine unnütze Mühe erachten, offen und ohne Scheu vor etwa gröhlichen Erwiederungen sich gegen seichtes Machwerk gehührend zu erklären. In einer Zeit, wo nicht Wenige den Schein dem Werden vorziehen; wo man es lieht, durch theatralisches Effectgeschrei und mit Feuerbränden, wie Herostrat, sich einen Namen zu machen, ist es nicht mehr wohlgethan, sich unthätig mit dem Spruche zu trösten; „Das Gute wird endlich doch siegen.“ Einzelnen, für ihre Person angegriffenen Männern mag es immerhin zur Ehre gereichen, wenn sie sich um kläffende Hündlein nicht im Geringsten kümmern: wenn aber ganze Institute, die bereits ehrenvoll der Welt viel Gutes und Schönes geleistet haben, die noch bis auf diesen Tag der tüchtigsten Männer Deutschlands und sehr ehrenwerther Miterbeiter des Auslandes sich erfreuen, auf unbegreiflich kecke Weise angetastet werden, so wäre es Nichtachtung der Pflicht, wenn nicht zu-

nächst der Redacteur eines solchen Instituts **für die Ehre seiner braven und kenntnissreichen Miterbeiter und für das Beste der ihm anvertrauten Sache** sich rühren wollte.

Meine erste Antwort auf einige Puncte der oben benannten Dorn'schen Recension habe ich in Nr. 36. der Leipziger Allgemeinen Musikal. Zeitung gegeben: ich bin aber der geehrten Redaction dieser Blätter für ihre freundliche Erlaubniss sehr verbunden, auch hier Hrn. Dorns Benehmen wiederholt beleuchten zu können, damit auch diejenigen geehrten Leser den beschuldigten Theil vernehmen mögen, denen unsere Zeitung nicht zu Gesicht gekommen ist.

Hätte Hr. Dorn in seiner sogenannten Recension sich auf die Berliner Musikal. Zeitung beschränkt, hätte er auch noch so freudig bekannt, dass sie alle seine Erwartungen doppelt und dreifach übertroffen habe; hätte er die übrige unverständige und geschmacklose Musikwelt auch noch stärker ihrer völligen Ignoranz überführt und ihr noch ganz andere Dinge zu ihrer Beschämung vorgehalten, als jenen ruhmvollen Satz, dass wir armen Leute ohne sie Beethoven und Spontini gar nicht verstehen würden, und dass wir nur ihr allein den hohen Standpunkt zu verdanken haben, auf welchem wir nun erst jener Meister Werke zu geniessen vermögen — diess Alles und noch weit mehr hätten wir herzlich gern, als Hrn. Dorns Meinung, ruhig hingehen lassen. Wenn uns auch dabei ein flüchtiges Lächeln angekommen wäre, so wäre das doch am Ende nichts so sehr Strafbares gewesen. Sogar

wenn Hr. Dorn ganz zuversichtlich weiss, „Herr Marx habe wohl gewusst, dass er, um eine zeitgemässe Kritik in sein Blatt einzuführen, sich unter denen, die schon Jahre lang in diesem Felde auf Art der Leipziger Musikal. Zeitung gearbeitet hatten, vergebens um Mitarbeiter umsehen würde, und dass er sich desshalb hauptsächlich an jüngere Musiker gewendet habe“: so hätten wir, ob wir gleich die Sache besser wissen, doch immer geschwiegen und hätten es Hrn. Dorn mit Vergnügen bewundern lassen, „wie der entscheidende Ton, in dem jene Zeitung auftreten musste, um dem alten Schlendrian ein Ende zu machen, doch nie in Arroganz ausgeartet sey.“

Damit begnügt sich aber Hrn. Dorns Kraft keineswegs, sondern er hält sich für den Mann, der von unserer ganzen Zeitung mit platten Worten zu behaupten sich unterfangen darf: „In diesem verkehrten Sinne wurde die Leipziger Musikal. Zeitung bis auf die jetzige Zeit fortgeführt.“ Es wird freilich dem achtsamen Leser von selbst seltsam genug vorkommen, wie ein so junger, unerfahrener, wenn auch talentvoller Mann, (was wir ihm nicht absprechen wollen), sich so weit vergessen kann: um so williger, hoffen wir, werden aber diese, die eine nähere Darstellung der Sache nicht bedürfen, um der Uebrigen willen unsern nothwendigen Auseinandersetzungen ihre billige Beachtung schenken.

Wir wissen Alle, dass es leider eine gewisse Anmaassungs-Verbrüderung gibt, die, über Zucht und Ordnung erhaben, Alles besser weiss, ohne etwas Tuchtiges gelernt zu haben; die im phantastischen Gefühl hoher Herrscherkraft platonische Republiken an die Stelle alter Gewalten einzuführen

sich im Stande dünkt: eher eine Art Ehrfurcht vor dem Vergangenen, eine Art Denkbarkeit gegen Leistungen früherer Zeiten ist ihnen doch noch übrig geblieben. Hr. Dorn erhebt sich auch über diese Ueberbleibsel weichlicher Unkraft, und zur Erleuchtung der Welt deutet er wenigstens die Scheiterhaufen an, die er errichten würde, wenn er Wälder dazu besässe.

Was Hr. Dorn bis jetzt geleistet hat, kennen wir wohl: es ist eine unserer Aufgaben, Anfänger gebührend zu beachten und ihnen so viel Billigkeit angedeihen zu lassen, als sich nur mit den Gesetzen der Gerechtigkeit und Wahrheit verträgt. Auch Hrn. Dorns Versuchen ist, bei voller Anerkennung seines nur noch nicht gebildeten musikalischen Talentes, eine sehr schonende Zurechtweisung in unserer Zeitung zu Theil geworden. Wenn wir uns auch darüber nicht im Entferntesten beklagen, dass Hr. Dorn wohlmeinende Freundlichkeit, wie fast alle noch in halber Bildung Begriffene, nicht vertragen kann: so würde es uns doch unmöglich sein, solchen Jugendverirrungen einer erstaunenswerthen Zügellosigkeit unser Mitleid zu entziehen; und wir haben dabei nichts zu beklagen, als dass wir es öffentlich thun müssen.

Es liegt uns nun ob, zu zeigen, auf welchem Wege Hr. Dorn zu dem oben angeführten Gewaltspruche über unsere Zeitung kommt.

„Den Berlinern", sagt er, „ging es in der Leipziger Musikal. Zeitung von lange her miserabel." Gut, oder nicht gut, wie man will. Wenn er aber gleich darauf hinzusetzt: „Wir müssten uns sehr irren, oder die Leipziger Musikal. Zeitung hat sich jetzt einen andern Referenten für

Berlin angeschafft, der seine Sache besser versteht, als der frühere“: so ist es uns angenehm, ihm einmal Recht geben zu können, nur mit der Bemerkung, dass der jetzige seine Sache nicht blos besser, sondern ganz gut versteht, und dass es ein Mann ist, der, wie bei Weitem die allermeisten unserer geehrten Herrn Correspondenten, in der musikalischen Welt einen sehr guten Namen und mit Recht hat. Also hat die Redaction doch wenigstens einmal Einsicht und Lust zur Besserung gezeigt: aber sie empfängt von ihm kein einziges anerkennendes Wort (was freilich auch nicht nöthig ist, denn sie muss ihre Schuldigkeit thun) und bleibt dennoch bis auf die jetzige Zeit verkehrt. Es gehört sehr wenig evangelische Belesenheit dazu, um zu wissen, dass von zehn Aussätzigen nur einer wieder kommt, um zu danken: dass aber Hr. Dorn im Stande ist, den Undank bis zu einer solchen Schmähung zu steigern, dazu gehört etwas, das zu benennen wir unsern geehrten Lesern selbst überlassen müssen.

Darauf heisst es weiter: „Nicht Berlin allein, ganz Deutschland sah seine Forderungen an eine zeitgemässe Kritik in dem seit 1798 bestehenden musikalischen Journal mehr oder minder nicht erfüllt.“ Wohl ist es beinahe weltkundig, dass von jeher die besten Musiker und Musikgelehrten für diese unsere Zeitung gearbeitet haben und es noch thun, und wir würden ein achtbares Publicum zu beleidigen glauben, wenn wir die vielen, ihm hinlänglich bekannten und von ihm grösstentheils hochgeschätzten Namen, von denen allerdings auch manche ihrer bürgerlichen Stellungen wegen nur errathen und nur von den Unterrichteten gekannt

sein wollen und rühmlichst gekannt sind, anführen wollten: aber in Hrn. Dorns Augen sind diess leuter Leute, die nach dem alten Schlendrian urtheilen und sich keineswegs auf den hohen Standpunct zu erheben wissen, auf dem die jungen Musiker unserer Zeit, und vor Allen Hr. Dorn, stehen, dem wir jedoch wohlmeinend rathen müssen, erst lieber etwas Tüchtiges zu leisten, bevor er sich erlaubt, über Mäuner abzusprechen, in deren Schule zu gehen für ihn glücklicher und anständiger wäre. Wenn sich ein junger Mensch bereits für so meisterlich hält, so ist nichts weiter nöthig, als ihn auf die allgemeine Erfahrung in Ansehung der Zukunft hinzuweisen, zu deren Vermeidung wir ihm aufrichtig eine Selbsterkenntniss wünschen, von der er leider bis jetzt noch sehr fern steht.

Desshalb fährt er auch, dem treu wiedergegebenen Sinne nach, so fort: „Bei Entstehung dieser Zeitung hatte die Kant'sche Philosophie ihre schönste Blüthe erlebt, und erstreckte ihren Einfluss auf alle Zweige der Kunst und Wissenschaft. Wie wäre es da möglich gewesen, dass die Kritik der Leipziger Musikal. Zeitung, die sich nach dieser Philosophie richtet, hätte befriedigen können? Nach wie vor sollten Schönheit und Wahrheit das Haupterforderniss zu einem Kunstwerke sein: aber man vergass, dass der Geschmack mit Riesenschritten vorwärts gegangen war, und die Leipziger Musikal. Zeitung blieb leider bei dem Alten stehen.“ In diesen wunderlichen Sätzen gibt uns Hr. Dorn selbst so starke Waffen gegen sich in die Hand, dass wir sie nur mit der grössten Mässigung gegen ihn gebrauchen wollen, um ihn nicht schwerer zu

verwunden, als es die Rechtfertigung der guten Sache nothwendig macht. Das Geringste, was wir ihm hier zu erwiedern haben, ist, das wir ihn der uns ganz unbegreiflichen Dreistigkeit anklagen, in leeren Machtsprüchen über etwas zu raden, wovon er auch nicht die klainste Kenntniss besitzt. Wäre dem nicht so, so müssten wir ihn eines viel härtaren, eines unverzeihlichen Varbrechens baschuldigen, dass er nämlich gaflissentlich das heilige Racht der Wahrheit gamisshandelt, absichtlich vardraht und zur Unwahrheit herabgewürdigt haba, um einen Thail des Publicums zu hintergehen. Da wir nun das latzta von Niemand in der Walt aher glauben wollen und dürfen, als bis wir ohne alle möglicha Ausweichung dazu gazwungen sind: so blaibt uns nichts übrig, als ihn dar Unwissenheit zu zaihen. Ob Hr. Dorn die Kant'sche Philosophie kennt odar nicht, wollan wir dahin gestellt sain lassan. Es ist ziemlich zeitgemäss, sie harabzusatzan. Dann wer von den hochsinnigan Geistarn fragt wohl jatzt darnach, auf wessan Schultern er steht? Genug, dass er Füsse hat, niederzutreten, was da gewesen ist! Vom Wasan der Philosophie und ihrer mannigfaltigan Systama kann und soll hier nicht die Rede sain. Dass aber Hr. Dorn sich hausnimmt, von dar Laipzigar Musikal. Zeitung zu behauptan, sie haba in musikalischar Hinsicht (von andarn Gagenständen ist hier nicht zu handeln) ihre Urtheile nach der Kant'schen Philosophia abgegeben, bewaist klar, dass er unsera Zeitung, über die ar so anmaassand ahspricht, gar nicht kennt. So lange unsere Zeitschrift basteht, ist der Kant'schen Philosophie, wenn von ihran Meinungen über Musik, dem Schwächsten, was Kant aufzuweisen hat, die

Rede war, geradehin in unsern Blättern widersprochen worden. Dann beliebe Hr. Dorn einmal die musikalisch-philosophischen Aufsätze von unserm geistvollen Aug. Apel anzusehen. Sie alle gehoren der Schelling'schen Philosophie und nicht der Kant'schen an, woraus sich denn deutlich ergibt, dass wir doch nicht so ganz bei dem Alten stehen geblieben sind, wie der junge Mann in den Tag hinein schreibt. In Sachen der Tonkunst ist kein Einziger der Unsern ein Kantianer und das Verkehrte, was Hrn. Dorns Anmaassung einem ganzen ruhmwerthen Institute vorzuwerfen sich erkühnt, kann nur auf das Haupt des Mannes zurückfallen, der keine andere Entschuldigung seines Benehmens als diejenige finden kann, die im stillen Geständniss jugendlich zufahrender Uebereilung liegen dürfte. Es ist nichts für Kunst und Wissenschaft traurigér, nichts dem freundlichen Verkehr im Leben nachtheiliger, als dass es jetzt Einzelne (Gott Lob, nur Einzelne,) gibt, die wie offenbare Marktschreier sich geberden. Hrn. Dorns Jugend hat sich leider von solchen bösen Beispielen verlocken lassen; aber eben seine Jugend lässt uns hoffen, er werde die gänzliche Verkehrtheit eines solchen Betragens zeitig genug einsehen und die Kraft haben, sich auf einen bessern Weg zu begeben. Denn so arg er es auch hierin getrieben hat: so müssen wir ihm doch die Gerechtigkeit widerfahren lassen, dass er nur zu den Verirrten, nicht aber zu den eigentlich Schlimmen gerechnet werden darf. Denn wir rechnen ihm die Geradheit, dass er seinen Namen unterzeichnete, immer noch hoch an. Die eigentlich Schlimmen sind jene boshaften, heimtückischen Seelen, die im Finstern

Unkraut säen, wie ihr Oberhaupt des Verderbens, die listig schleichend herabwürdigen, das Gute gefissentlich ignoriren und Geringfügiges übel zu deuten wissen, die eigensüchtig und neidisch geifern, schelmisch verdrehen, und anonym wie gespenstige Larven schadenfroh herumschleichen. Unter diese nichtswürdigen Gesellen gehört Hr. Dorn durchaus nicht; und hatte er den jugendlich übereilten Muth, falsche Dinge offen zu behaupten: so wird er auch hoffentlich den weit edleren Muth haben, sich wahrhaft rühmlich dem Bessern zuzuwenden.

Darum auch kein Wort mehr gegen ihn, es wäre denn, er selbst schlüge unsere Hoffnungen nieder, wozu wir noch viel zu günstig von seinem Herzen und Verstande denken. Dem Schlechten und keck Zufahrenden aber werden wir uns offen und ohne alle Hinterlist nach besten Kräften entgegenstellen, um der Pflicht und um der Rechtschaffenen willen, nach deren Beifall uns allein verlangt und zu dessen Erringung unsere redlichste Mühe nie fehlen wird.

Orgel-Mixturen

von

Musik-Director Wilke

in Neu-Ruppin.

(Probe-Artikel aus Gfr. Webers musikalischem Lexicon.)

Vorwort von Gfr. Weber.

Aus dem reichen Vorrathe höchst schätzbarer Artikel über Orgel und Orgelbau, in deren Besitze ich mich dadurch befinde, dass der rühmlichst bewährte Orgelschriftsteller, Hr. *Wilke*, die sämtlichen Artikel dieses Faches für mein Lexikon übernommen und geliefert hat, hebe ich vorzüglich gerne den gegenwärtigen darum aus, weil darin ein Gegenstand behandelt wird, über welchen, — wunderlicherweise, möchte man sagen, — die Meinungen noch immer so unentschieden sind: über den Werth und Nutzen der Orgelmixturen, — und insbesondere darum, weil derselbe hier derjenigen Ansicht, zu welcher ich mich bereits mehrfältig bekannt habe, gradezu entgegentritt. Durch Widerspruch wird die Wahrheit gewinnen.

Als Einleitung, und um die Sache selbst, von welcher die Rede ist, zu verdeutlichen, und den Gesichtspunkt festzustellen, halte ich es für dienlich, Einiges von demjenigen, was ich an anderen Orten *) über den Begriff und die Wesenheit der Mixturen und über den Werth derselben gesagt, auszugweise hierher zu setzen.

»Ein jedes musikalische Instrument soll, seiner Bestimmung gemäss, lauter möglichst reine Töne geben, d. h.

*) Theorie, s. und 3. Anflage §. IV. und §. 544.; — Ersch Encyklop. Art. Bassstimme, Beitone, u. s. m.

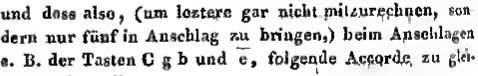
Töne, deren jeder ganz und nur allein derjenige Ton ist, welcher er sein soll, und kein anderer.

Dies ist nun freilich nicht überall völlig rein thunlich; es ist bei verschiedenen Arten von Tonwerkzeugen nicht überall zu vermeiden, dass nicht, zugleich mit den, dem beabsichteten Tone entsprechenden Schwingungen, auch noch andere, kleinere Nebenschwingungen stattfinden, so, dass, mit und neben dem angeschlagenen Tone, auch noch andere höhere Töne mitklingen. So klingt z. B. mit dem Tone einer jeden freischwingenden Saite unserer Saiteninstrumente, noch eine Menge sogenannter Beitöne mit; nämlich einer, dessen Schwingungen grade noch einmal so schnell sind als die des Haupttones, — ein anderer, welcher während einer Schwingung des Haupttones drei Schläge vollbringt — wieder einer, der binnen gleicher Zeit viermal schwingt, u. s. f.; und mithin die Töne, welche sich in Ansehung der Geschwindigkeit ihrer Schwingungen gegen einander verhalten wie 1 zu 2, wie 2 zu 3, wie 3 zu 4 u. w. (S. Chladni's Akustik §. 52 S. 67; Kirnbergers Kunst d. reinen Satzes. 1. Thl. S. 144, auch den Artik. Beitöne in der Encyklop. v. Ersch, u. a. m.). Diese sämmtlichen Nebenschwingungen oder Beitöne sind jedoch so leise, so fast unhörbar, dass sie derum durchaus keine, und daher auch keine üble Wirkung thun können.

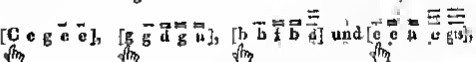
Freilich haben Manche gewähnt und gelehrt, solches Mitklingen der sogenannten natürlichen, oder, wie sie Hr. Prof. Maass sehr treffend nennt, Theiltöne, Partialtöne, (Aliquottöne,) gehöre so sehr zur Wesenheit eines Klanges oder Tones, dass er, ohne solches, gar kein rechter Klang oder Ton sein würde! — und Andere lehrten wenigstens, dies Mitklingen mache ohne Zweifel die Annehmlichkeit des Tones aus.

Das Gegentheil muss freilich jedem von selbst einleuchten, der nur bedenken will, was für Töne mit dem Haupttone einer querschwingenden Saite solcherge-

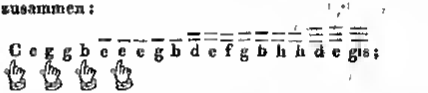
stalt unberufen mitklingen: nämlich dessen Octave und deren Quinte, dessen Doppeloctave und deren grosse Terz und Quinte, ferner ein Ton, welcher nicht ganz so hoch ist als die Septime der Doppeloctave, u. s. w.; also z. B. mit dem Tone C die Beitöne c g c̄ e ḡ und ein Ton zwischen ē und ēis oder b̄, ferner noch eine Menge anderer, zum Theil gar nicht durch Noten bezeichenbarer Töne, und dass also, (um letztere gar nicht mitzurechnen, sondern nur fünf in Anschlag zu bringen,) beim Anschlagen z. B. der Tasten C g b und ē, folgende Accorde zu gleicher Zeit erklingen:



in Summe also folgende Töne zusammen:



oder zusammen:



(die durch Fingerdeute ausgezeichneten als angeschlagene, die übrigen als mitklingende,) — Töne, welche grösstentheils nicht nur der Harmonie, sondern selbst der Tonart ganz fremd sind! — dass übrigens die in solchem Zusammenklange befindlichen Dubletten nicht einmal von gleicher Tonhöhe sind! sondern z. B. der, als Quinte des Basstones, mathematisch rein mitklingende Beiton g höher, als dass, zugleich als Grundton der g-Saite gehört werdende, temperirt gestimmte g, — dass ausserdem auch noch vier weitere Töne mitklingen, welche etwas tiefer sind als b̄ f̄ as̄ und d̄, ferner noch eine Menge anderer, (der Quintenparallelen oder sogenannten verbotenen Quin-

ten gar nicht zu gedenken, welche durch solches Mitklingen unaufhörlich entstehen!)

Bedenkt man dies alles, so überzeugt man sich wohl ohne Mühe, dass das Mitklingen der Beitöne einer Saite, weit entfernt, zur Wesenheit, oder zur Schönheit des Klanges zu gehören, vielmehr eine, blos durch die Unhörbarkeit dieser Mitklänge nur unschädlich werdende Unvollkommenheit ist.

Noch augenscheinlicher wird dies, wenn man ferner erwägt, dass mit dem Tone der Blasinstrumente keine solche Beitöne von selbst mitklingen. Wäre aber jene Meinung gegründet, so wäre der Ton der Blasinstrumente desshalb kein rechter, oder wenigstens nur ein unvollkommener Ton. Allein im Gegentheile erkennt ihn unser Gehör nicht allein für einen wirklichen, für einen rechten, sondern sogar vorzüglich wohlgefälligen Ton, und zwar höchst wahrscheinlich Letzteres grossentheils grade darum, weil sich ihm keine solche unberufenen Mitklänge beimischen; wie denn auch die Zärte und Weichheit und das gleichsam flötenartige Gepräge der sogenannten Flageolettöne der Saiteninstrumente ohne Zweifel grosstentheils daher rührt, dass auch dabei sich gar keine, oder doch nur höchst selten, unberufene Beiklänge mit einmischen können. (Vergl. den Artikel Beitone in der oben angef. Encyklopädie, 8r Theil, S. 380, und meine schon angef. Akustik der Blasinstrumente in der Leipz. Mus. Ztg. XVIII Nr. 3 — 6, Nr. 41 — 45, — dann XIX Nr. 48 und flg.)

Und wenn man überdies auch noch erwägt, dass diejenigen Beitöne, welche wir bisher genannt, nur auf manchen Arten von Körpern, beim Erklingen mancher anderer Körper aber ganz andere, zum Theil ganz heterogene und so zu sagen musikalisch irrationale Beitöne zum Vorscheine kommen, so verliert der Glaube, dass das Mitklingen von Beitönen jener oder dieser Art zur Wesenheit, oder zur Schönheit des Tones gehöre, vollends allen Grund.

Aus diesem Gesichtspunkte betrachtet, mögte man es denn auch, nebenbei bemerkt, ordentlich wunderbar

nennen, dass Manche meinen, um den Ton einer Orgel erst recht zum Tone zu machen, thue es Noth, mit jedem, einer jeden angeschlagenen Taste entsprechenden Tone, auch zugleich ähnliche Neben- und Beitöne, wie die bei Saiten mitklingenden, aus eigenen Neben- und Beipfeifen (Quinten-, Tercen- und Mixtur-Registern) miterklingen zu lassen!

Es besteht nämlich auf den Orgeln die eigene Einrichtung, dass, vermöge der darin angebrachten Quintenregister, beim Anschlagen einer jeden Taste, ausser dem ihr eigenthümlichen Tone, auch zugleich dessen grosse Quinte (oder auch Doppelquinte oder Duodecime u. s. w.) mitertönt, z. B. auf der G-Taste, ausser dem Tone G, auch zugleich der Ton d, $\overline{d}$ oder $\overline{\overline{d}}$, — auf der A-Taste die Töne A und e oder $\overline{e}$, — auf der H-Taste auch fis oder $\overline{fis}$, u. s. w., so dass, wenn man z. B. die Tasten G A H e nacheinander anschlägt, ausser dieser Tonreihe, auch diejenigen Töne miterklingen, welche nachstehend unter Fig. 1 oder 2 durch Punkte dargestellt sind.

Man sieht, dass die Quintenregister eine aneinandergesetzte Reihe von Quintenparallelen hervorbringen, und wundert sich wohl mit Recht, dass dadurch nicht jederzeit ein unerträglicher Missklang entsteht!

Vollends unbegreiflich wird einem die Sache, wenn man erfährt, dass es, ausser diesen Quintenregistern, auch noch andere Register, Terzenregister, (in Verbindung mit den Quintenregistern auch Mixturen genannt) giebt, welche zu jedem angeschlagenen Tone auch noch dessen normal reine grosse Terz (Doppel- oder Tripelterz) mitertönen machen, wie oben bei Fig. 3, so dass man vermöge der Quinten- und Terzenregister z. B. beim Anschlagen der Tasten [C g b $\overline{e}$] gerade die vorstehend Seite 158 verzeichneten Töne zugleich hört.

Man höre aber auch, wie solche Register klingen! Freilich nicht merklich übel, so lang so viele andere Register dazu gezogen werden, dass jene von diesen gänzlich übertönt sind; im Gegentheil aber wird kein hörender Mensch läugnen, dass sie eine grässliche, Ohren und Gefühl zerreissende Wirkung thun, sobald man sie durch nur wenige andere Register so unvollkommen bedeckt, dass sie noch durchgehört werden können — grade wie dies auch in Ansehung der obenerwähnten natürlichen Beitöne der Fall sein würde, wenn dieselben an sich selbst stark genug mitklängen, um gehört werden zu können; (so dass also die Mixturregister, auch dann wenn sie blos ununterscheidbar mitklingen, dem Orgeltone allerwenigstens grade den Vorzug, welchen er sonst vor dem Klange der Saiteninstrumente voraus hat, entziehen, indem er ihm die, zwar unmerkliche, aber doch wenigstens nicht zum Gewinne zurechnende, Unreinheit des Saitentones verleiht.)

Es wäre in der That nicht leicht, zu begreifen, wie es kommt, dass unsere Gehörnerven solche Musik zu ertragen vermögen, wenn uns nicht die obige Bemerkung aus dem Traume hülfe, dass solche Quintregister nur dann nicht übel klingen, wenn — man sie nicht hört. Diese Bemerkung, welche beim ersten besten Versuche Niemanden entgehen wird, überhebt uns dann freilich auf einmal der Mühe, weitere, wer weiss wie gelehrte Ursachen und Erklärungen aufzusuchen, warum solche Quinten- und Terzenregister unserm Gehöre nicht wehe thun? — und gerade auf eben solche Weise hat auch Vogler (in s. Handbuch der Harmonielehre, S. 63) gut sagen, er getraue sich, ein ganzes vollstimmiges Tonstück hindurch, die Bratschen in reinen Quinten gegen die Bassstimme einherschreiten zu lassen. Er hat nemlich allerdings Recht, so lang man die Bratschen nicht hört. (Ein Mehres über diesen Gegenstand habe ich in der Ersch'schen Encyklopädie, im 8. Bd. Art. Beitöne erwähnt.)

Was aber zweitens die Behauptung betrifft, dass solche Register der Orgel besondere Kraft und Schärfe des Klan-

ges verleihen, so habe ich mehr als einmal versucht, mich von der Wahrheit dieser Behauptung zu überzeugen; habe aber beim Anziehen dieser Register, zwar wohl eine Vermehrung des Lärms, nie aber eine Verstärkung des Klanges vernehmen können, welche nicht wenigstens eben so gut, und wohl noch viel besser, durch andere, die eigentlichen Töne, oder etwa deren Octaven, angebende Register, hätte erzeugt werden können. Ohne Zweifel hat Dr. Chladni ähnliche Erfahrungen gemacht, indem er, in der Anm. zu § 185 seiner Akustik, recht lakonisch und trocken sagt: »Meines Erachtens taugen alle Mixturregister nichts, indem sie ... mehr das Geräusch vermehren, als den Klang auf eine angenehme Art verstärken.« — *Equidem censeo!*

Auch schon Vogler hatte sich gegen die Mixturen erklärt, aber freilich ganz ohne Consequenz, wie dieses Hr. Wilke in seinem nachstehenden Artikel sehr treffend und allbekannten historischen Wahrheiten treu, erwähnt.«

So schrieb ich schon vor mehr als zehn Jahren.

Wie innig ich auch jetzt noch, sowohl aus den oben dargelegten Vernunftgründen, als auch schon dem gesunden Gehöreinne folgend, mich für einen Gegner des Mixturwesens bekennen muss, so holte ich es doch darum nicht für minder interessant, auch zur Unterstützung der schnurgrade entgegengesetzten Ansicht das neuere Urtheil eines so gewichtigen und viel bewährten Kenners zu hören, wie unser trefflicher Wilke, dessen Artikel ich nun nachstehend ununterbrochen folgen lasse.

GW.

Mixtur,

von *miscere* (mischen), bezeichnet 1) überhaupt eine jede gemischte Orgelstimme, 2) speciell, eine gemischte Orgelstimme, die, nach feststehendem, sie characterisirendem Grundsatze disponirt und gearbeitet wird.

Ad 1) gehören: *Sesquialtera*, *Tertian*, *Cornet*, *Cymbel*, *Scharf* und *Progressio harmonica*. Wenn diese sich nun gleich durch die Art, wie sie disponirt werden müssen, durch ihre Mensuren, durch das Material, aus welchem sie gearbeitet werden sollen, und durch die Art, wie sie repetiren müssen, von einander unterscheiden sollen, so werden sie doch leider so verschiedenartig disponirt und gearbeitet angetroffen, dass sie oft ganz etwas Anderes sind, als sie sein sollten. Dies ist aber nur eine Folge der Unkunde der Disponenten. Sachverständige werden ihre Eigenthümlichkeiten gerne respectiren und sie darnach arbeiten lassen oder selbst arbeiten.

Ad 2) die eigentliche *Mixtur* besteht aus Prinzipalpfeifen, die nach der Mensur des auf der Windlade stehenden Prinzipalwerkes gearbeitet sind, für die sie bestimmt ist. Ihre Chöre sind geradefüssige Stimmen, — von denen der grösste nur 2 Fuss haben darf — und aus Quinten. Diese Chöre müssen nach Verhältniss der Grösse und Stimmenzahl einer Orgel, 3, 4, höchstens 5fach disponirt werden.

Ihr Zweck ist: den grossen Stimmen Deutlichkeit und Rundung in geschwinden Passagien und überhaupt dem Tone der Orgel die zur Leitung des Gesanges nöthige Schärfe und Bestimmtheit zu geben, weshalb sie eigentlich auch nur dem Manuale angehören sollte; allein sie wurde und wird auch noch jezt mitunter für das Pedal dispouirt und in diesem Falle sollte sie eigentlich nie stärker als 3fach, ihr kleinster Chor

nicht kleiner als zwei Fuss sein, wo dann ihr Inhalt $4'$, $2\frac{2}{3}$ und $2'$ wäre.

Die Qualität einer rechten dreifachen Manualmixtur, bei wenig und schwachen vorhandenen anderen Orgelstimmen, ist: 1, $\frac{2}{3}$ und $\frac{1}{2}$ Fuss. Eine Stärkere und Volltönendere: $1\frac{1}{3}$, 1, und $\frac{2}{3}$ Fuss. Eine Vierfache: $1\frac{1}{3}$, 1, $\frac{2}{3}$ und $\frac{1}{2}$ Fuss. Eine Stärkere und Vollere: 2, $1\frac{1}{3}$, 1 und $\frac{2}{3}$ Fuss. Eine Fünffache: $1\frac{1}{3}$, 1, $\frac{2}{3}$, $\frac{1}{2}$ und $\frac{1}{3}$ Fuss. Eine Stärkere und Vollere: 2, $1\frac{1}{3}$, 1, $\frac{2}{3}$ und $\frac{1}{2}$ Fuss.

Erhält Eine von ihnen eine Terz, so wird sie *Scharf* genannt, weil sie durch diese eine ganz besondere Schärfe im Tone bekommt. (Statt *Scharf* schrieben die Alten: *Miscella*, auch *Miscella acuta*, worunter sie auch *Cymbel* verstanden).

Scharf 3fach besteht demnach aus: 1, $\frac{4}{5}$ und $\frac{2}{3}$ Fuss; Vierfach aus: 1, $\frac{4}{5}$, $\frac{2}{3}$ und $\frac{1}{2}$ Fuss; Fünffach aus: $1\frac{1}{3}$, 1, $\frac{4}{5}$, $\frac{2}{3}$ und $\frac{1}{2}$ Fuss; desgleichen eine solche mehr noch füllende aus: 2, $1\frac{1}{3}$, 1, $\frac{4}{5}$ und $\frac{2}{3}$ Fuss. Je mehr Zinn ihre Pfeifen enthalten, je schärfer klingen sie, weshalb Scharf nur aus Zinn gearbeitet werden sollte.

Da nun eine Stimme, kleiner als 1 Fuss nicht durch vier Octaven geführt werden kann, weil ihre Pfeifen in der vierten Octave zu klein werden, um einen bestimmten Ton angeben zu können, so muss man die *Mixtur* und *Scharf* repetiren lassen, d. h. sie wechseln ihre Reihefolge und zwar nach dem Schlendrian der meisten Orgelbauer, zuerst auf c, dann auf $\bar{c}$ und zuletzt auf $\bar{\bar{c}}$. Hiernach tritt die dreifache Mixtur, welche auf C $1\frac{1}{3}$, 1 und $\frac{2}{3}$ Fuss oder die Töne: $\bar{g}$, $\bar{c}$ und $\bar{\bar{g}}$ enthält, zuerst auf c in den Wechsel, das dann zum tiefsten Chore $1'$ oder den Ton $\bar{\bar{c}}$ erhält; auf $\bar{c}$ wird

der tiefste Chor $2\frac{2}{3}'$ oder $\overline{\overline{g}}$, auf $\overline{\overline{o}}$ aber $\frac{1}{2}'$ oder $\overline{\overline{c}}$ Ton c. Demnach wechselt (repetirt) die vierfache Mixtur von $2'$, $1\frac{1}{3}$, 1 und $\frac{2}{3}$ auf c mit $1\frac{1}{3}$, 1, $\frac{2}{3}$ und $\frac{1}{2}$, auf $\overline{c}$ mit 1, $\frac{2}{3}$, $\frac{1}{2}$ und $\frac{1}{3}$ Fuss u. s. w.

Einige Orgelbauer lassen die Mixtur zum ersten Male auf $\overline{c}$ repetiren, gehen daher bis dahin, also durch 2 Octaven, mit den Chören durch, was der Repetition auf der ersten Octave oder auf c vorzuziehen ist. Andere geben der zweiten und ersten Octave gleiche Qualität, so, dass wann auf C 1, $\frac{2}{3}$ und $\frac{1}{2}$ Fuss stehet, die drei Chöre wiederum auf c zu stehen kommen. Hierdurch aber wird der Uebergeng von H nach c zu hart.

Folgende Art, die Mixturen repetiren zu lassen, würde am wenigsten merkbar sein und dadurch das Verhältniss der Töne zu einander gewinnen; jeder Mixturchor, der nicht kleiner als ein Fuss ist, muss ganz durchgeführt werden und nur kleinere Chöre, doch nicht immer auf ein C, sondern auch auf anderen Tasten, und zwar nur dann repetiren, wann seine Pfeife füglich nicht mehr kleiner gearbeitet werden darf. Hiernach würde z. B. bei *Mixtur* 1, $\frac{2}{3}$ und $\frac{1}{2}'$ der Chor von $1'$ durchgehen, $\frac{2}{3}$ und $\frac{1}{2}$, Letzterer in der dritten und ersterer in der vierten Octave zuerst wechseln. In *Mixtur* $1\frac{1}{3}$, 1 und $\frac{2}{3}$, gingen beide erstere Chöre durch und Letzterer wechselte in der obersten Octave zum ersten Male, entweder um eine Octave tiefer, was nur in einer schwach mit Stimmen besetzten Orgel hörbar, in einer grossen gar nicht merklich wäre, oder er ginge beim Wechsel mit $1'$ im Unisono, was weniger auffiele und wodurch doch die hinlängliche Schärfe erhalten würde, da die hohen Töne ihrer Natur nach schon schärfer als die tiefen klingen. In *Scharf* könnte die Tertie vom

Wechsel an mit der Quinte und diese mit der Octave vom Wechsel an in *Unisono* gehen, wodurch der Orgelton die nöthige Schärfe erhielte und an Lieblichkeit und besseres Verhältniss der Töne gewänne, der Wechsel seine sonst sehr auffallende Härte verliert.

Einige Schriftsteller machten den Vorschlag, die *Mixturen* nur aus geradefüssigen Chören, als 2, 1 und ½ Fuss oder als Doubletten oder Tripletten bestehen zu lassen, wonach eine Mixtur 5fach etwa die Qualität von einmal 2′, zweimal 1 und zweimal ½ Fuss, oder aus 2′ einmal, 1′ dreimal und ½′ einmal hätte, Letztere also einmal aus $\overline{\overline{c}}$, dreimal $\overline{c}$ und einmal aus c oder so versetzt bestände. Eine solche Mixtur kann aber den Orgelton bei weitem nicht so schärfen und füllen, als dies eine ordentliche dreifache vermag, weil die Quintstimmen in Verbindung mit ihren Grundstimmen und deren Octaven von so edeler Natur sind, dass diese weder durch doublirte noch triplirte Octavstimmen ersetzt werden können. Kommt zu vorgenannter Verbindung noch die Tertie, so kann die Fülle und Kraft dieses Mixturtones noch weniger durch Vervielfältigung geradefussiger Stimmen erreicht werden.

Beim Disponiren einer *Mixtur* hat sich der Disponent, hinsichtlich ihrer Qualität und Quantität nach dem Masse und Grösse der in der Orgel sich befindlichen Stimmen zu richten. Ihre Quantität (die Anzahl ihrer Chöre) wird am Manubrio durch Ziffern und dem Worte Fach, wofür die Alten Chörig schrieben, genau angegeben.

Wenn zwei Manuale vorhanden sind, und jedes eine *Mixtur* erhalten soll, so wird die des Hauptmanuales am stärksten und jede nach der Mensur des auf der Lade stehenden Prinzipales disponirt.

Die Mixturen haben, wie alle gemischte Stimmen, einen doppelten Pfeifenstock, (s. Keppel) in dessen unterer Hälfte sich die gewöhnliche Windführungen eines Pfeifenstockes befinden; im oberen Stocke sind über diesen Vertiefungen in Form eines Oblongums (Mirnengänge) für jeden Taste Eine, die so viel Windführungen enthalten, als die *Mixtur* Chöre hat, welche über diesem Stocko als Pfeifenkessel auslaufen und worin die Mixturpfeifen zu stehen kommen.

Bei Revision einer Orgel, besonders wenn sich der Orgelbauer bisher noch nicht als redlicher und geschickter Kunstler zu bewahren Gelegenheit hatte, müssen die gemischten Stimmen ein besonderer Gegenstand der Aufmerksamkeit und sorgfältiger Untersuchung des Revisors sein, da die vielfache Erfahrung lehrt, dass mehrere Orgelbauer, wenn ihnen die kleinen Pfeifen beim Intoniren und Stimmen zu viel Arbeit machen, oder auch gar nicht einschlagen wollen, sie am Intersabium eindrücken und zum ewigen Schweigen bringen, indem sie meinen, dass solch ein Defect in der Masse nicht vermisst werden wird.

Zweifache Mixturen wurden in alten Zeiten mit Mixten, Mixtin, Mixtenne, Mixtene, Mixtum, bezeichnet.

Zu *Sendomir* stand eine sechsfache Mixtur mit *Regula mixta. Prätorius*, S. 174, nennt die 10fache: *Mixtura graphitalis* (*graviculis*), die 8fache: *M. minoralis*. Nach ihm stand auch eine Vierundzwanzigfache in der Danziger Orgel, die 1152 Pfeifen hatte. Dass eine solche Mixtur viel Doubletten, Tripletten u. s. w. enthielt, versteht sich von sich selbst.

Da die Mixturen gewöhnlich auf den Hintertheil der Windlade gestellt werden, so nannte

man sie sonst auch: Hintersatz. In Frankreich heissen sie: *Fournitures.*

Eine *Mixtur* über 5fach und besonders aus grösseren Chören als 2′ bestehend, ist Geldverschwendung und unzweckmässig, denn, das Reinstimmen einer grossen *Mixtur* ist weit mehr Schwierigkeiten als das einer kleinen unterworfen und Chöre über 2′ gross erfüllen den Zweck einer *Mixtur* nicht genug, auch müssen diese grössere Chöre schon als einzelne Stimmen, z. B. 8, $5\frac{1}{3}$, 4, $2\frac{2}{3}$′ in der Orgel hinlänglich vorhanden sein, folglich werden sie in der *Mixtur* nur kostenspielige Doubletten, die wenig oder gar keinen günstigen Einfluss auf den Ton der Orgel haben. Bedarf eine Orgel mehr Schärfe als eine 5fache *Mixtur* zu geben vermag, so wird dieso entweder durch einzelne kleine Stimmen, als Quinte $1\frac{1}{3}$, Tertie $1\frac{1}{5}$′ oder durch gemischte Stimmen, als *Tertian*, *Scharf*, *Cymbel* u. s. w. erzeugt, die dann nach Erforderniss entweder einzeln, gemischt oder alle zusammen benutzt werden können.

Eine zweckmässig disponirte *Mixtur* darf nicht einmal in einer kleinen Orgel, weniger aber noch in einer stark mit Stimmen und namentlich mit grossen Stimmen besetzten Orgel fehlen, wenn ihre Disposition zweckmässig genennt werden soll, weil, ohne diese, der Gesang der Gemeinde nicht gehörig geleitet werden kann, die Orgel matt und brummend im Tone ist, ihr das Frische, Feurige und Feierliche abgeht, wodurch besonders eine grosse Orgel imponirt.

Man höre eine stark mit grossen Stimmen besetzte Orgel, ohne *Mixtur*, namentlich beim Gesange einer zahlreichen Gemeindo, und besonders wenn diese die zu singende Melodie nicht hinlänglich kennt, höre sie dann mit der gehörigen Messe von gemischten Stimmen und er wird ihre

Unentbehrlichkeit gewiss anerkennen; demohnerachtet gaben es doch Mehrere, an deren Spitze der Abt Vogler stand, die die Mixturen ganz verwarfen und die da sagten: eine *Mixtur* ist ohne Character, sie ist nichtssagend, nur schreiend, daher überflüssig!!! — — — Der vorurtheilsfreie Sachkenner wird das nur dann einräumen können, wenn sie als einzelne Stimme, also ohne Verbindung mit der zu ihr gehörenden Anzahl anderer, grösserer und grosser Stimmen, gespielt werden sollte. Das ist aber eben so wenig ihr Zweck als es der Zweck eines Subbasses 32′ ist, allein benutzt zu werden: so benutzt, würde auch er nichtssagend, nur brummend und hauchend sein, und keinen Character haben. Wer würde es aber wagen, seinen herrlichen Einfluss auf ein hinlänglich und zweckmässig besetztes Pedal läugnen zu wollen, wer nicht gerne eingestehen, dass, wenn er gleich einzeln gehört, keinen imponirenden Charakter hat, doch dem Pedale einen würdevollen Charakter giebt. So wie dieser, und *Posaune* 32′, jede in in ihrer Art einzeln und in Verbindung wirken, eben so wirkt die *Mixtur* nach ihrer Art vortrefflich im vollen Werke.

Nur Vogler, der sonst so hochachtbare denkende Mann, der in seinen, auf Papier sich recht gut machenden Ideen über den Orgelbau, so sehr vertieft und verliebt war, dass er ihre Ausführung nicht richtig zu würdigen vermochte, konnte der Erste sein, der die *Mixtur* ganz verwarf: ja! er konnte noch mehr, denn er gab seinen Orgeln ihre Pfeifenchöre als einzelne Stimmen; z. B. in der Orgel zu Neu-Ruppin, welche nach seiner Disposition gebauet wurde, steht Quinte $1\frac{1}{3}'$, Tertie $1\frac{3}{5}'$, Quintdezime $1'$, deren kleinste Pfeifen nach ihm nichtssagend sind und nur unnützes Geschrei machen. Mit einem Worte: Vogler verwarf den Namen Mixtur, erkannte aber die günstige Einwirkung ihrer einzelnen Chöre an, die er vergebens läugnete, und gab so den Orgeln eine Masse kleiner Stimmen und Register-

züge, die, unter Einem Manubrio, als *Mixtur* wohlfeiler geliefert werden konnten], und beim Registriren, das mitunter während dem Orgelspielen geschehen muss, nicht Zeit raubte.

Gleiches Vorurtheil ist es, mit Vogler anzunehmen, dass eine Pfeife, kürzer als $\frac{3}{4}$ Zoll, keinen reinen und bestimmten Ton mehr angeben könne. Die Erfahrung lehrt das Gegentheil. Man verstimme eine $\frac{1}{2}$ Zoll lange Mixturpfeife, lasse sie mit den zu ihr gehörenden Pfeifen ansprechen, und ihre Verstimmung wird eben so empfindlich bemerkt werden, als ihre reine Stimmung dem musikalisch gebildeten Ohre nicht entgehen wird. Da dies Wahrheit ist, so muss sie auch einen bestimmten Ton angeben können.

Es ist richtig, dass sehr kleine Pfeifen schwerer als Grössere und Nichtkleine zu stimmen, auch leichter als diese der Verstimmung ausgesetzt sind, allein deshalb dürfen sie nicht, da ihr grosser Nutzen unläugbar ist, verworfen werden; ihre Stimmung ist Sache des Orgelbauers, der sie, wenn er sein Fach versteht, gewiss eben so rein als die Grösseren und Grossen stimmen wird. Ueberdem: regelmässig gearbeitete, fest im Pfeifenbrete stehende Mixturpfeifen, wenn sie rein gestimmt sind und keine unnütze Hand ihrer Stimmung nachtheilig wird, bleiben Jahre lang in reiner Stimmung, wie das stets durch viele Orgeln bewiesen werden kann. Sind sie nun, nach einer Reihe von Jahren, verstimmt, so stimme sie der Organist, wenn er dazu verpflichtet wurde; oder kann dieser es nicht, und ist des sein Geschäft nicht, so erfülle der Kirchenvorstand seine Pflicht und lasse sie durch einen Sachverständigen stimmen. Eine solche Nachstimmung wird um so zweckmässiger sein, als es gewiss auch nicht an anderen grösseren und grossen Pfeifen fehlen wird, welche der Nachstimmung bedürfen.

Wilke.

E. F. F. Chladni,

über das i,

oder über den mit der Zahl 7 übereinkommenden Ton.

Vorwort von *Gfr. Weber.*

Um minder Bewanderte auf den, zum leichteren Verständnisse des nachstehenden, wissenschaftlich begründenden Artikels, dienlichen Standpunct zu stellen, und ihnen vorlaufig zu sagen, was denn dieser Ton i für ein Ding sein soll? — mogo folgende empirische Einleitung vorangehen.

Jedermann weiss, dass sich auf Saiteninstrumenten mehre Töne als sogenannte Flageolettöne hervorbringen lassen. So sprechen z. B. auf der C-Saite eines Violoncells folgende Töne als Flageolettöne an:

Grundton C; Flageolettöne: c, g, c, e, g, u. s. m.

eben so auf der G-Saite:

Grdton G; Flag.: g, d, g, h, d, u. s. m.

auf der d-Saite:

Grdton d; Flag.: d, a, d, fis, a, u. s. m.

auf der a-Saite aber:

Grdton a; Flag.: a, e, a, cis, e, u. s. m.

Auf gleicho Weise sprechen auf dem Waldhorn und auf der Trompete *) folgende Töne als natürliche Töne an:

Grdt. G; Beitöne: c, g, c, e, g, u. s. m.

Es ist bemerkenswerth, dass diese verschiedenen, auf einer und derselben Saite, oder auf einem und demselben Blasinstrument, solchergestalt erscheinendon Töne genau in dem Verhältnisse der Zahlen 1, 2, 3, 4, 5, 6, gegeneinander stehen, so dass, indess der Ton C Eine Schwingung vollbringt, der Ton c deren 2 macht, der Ton g aber deren 3, der Ton e deren 4, u. s. w.

Grdt. G; Beitöne: c, g, c, e, g, u. s. m.
Grdt. 1; Beitone: 2, 3, 4, 5, 6, u. s. m.

Durch dieses Zutreffen der Verhaltnisse der don sogenannten harmonischen Dreiklang (c, e, g) bildenden Tone C, e, g, c, e, g, mit der natürlichen Zahlenreihe 1, 2, 3,

*) und, wie ich in meiner Akustik der Blasinstrumente gezeigt, auch auf jedem anderen Blasinstrumente; — auch auf den Saiten eines Pianoforte lassen sich eben diese Töne hervorbringen, je nachdem man z. B. beim Anschlagen der C-Saite einen Finger leise auf die Mitte, oder auf 1/3, 1/4 u. s. w. der Saitenlänge anlegt. *GW.*

4, 5, 6, und die durch dieses Zusammentreffen begründete Möglichkeit, die Verhältnisse der Tonhöhen gegeneinander in mathematischen Formen auszudrücken, und z. B. zu sagen: C verhält sich zu c wie 1 zu 2; C zu g wie 1 zu 3; c zu g wie 2 : 3, u. dgl. — oder überhaupt: ein Ton verhält sich zu seiner Octave wie 1 : 2, zu seiner Doppelquinte wie 1 : 3, zu seiner Quinte wie 2 : 3, u. dgl — durch dieses Zusammentreffen, und durch diese Möglichkeit mathematischer Bezeichnung der Intervalle des reinen harmonischen Dreiklanges, ist die Tonkunst in gewissem Grade in das Gebiet der Mathematik hinübergezogen und oft sogar gleichsam nur als eine Tochter der Mathematik betrachtet worden. In wie fern dies mit Recht oder Unrecht geschehen, darüber habe ich mich an andern Orten ausgesprochen, und vielleicht geschieht es an einem weiteren noch mit ausführlicherer Begründung. Hier möge nur das erwähnt werden, was zur Beleuchtung des hier befraglichen Gegenstandes, des sogenannten i, dienlich sein kann.

Es ist richtig, dass die oben erwähnten, mit der natürlichen Zahlenfolge 1, 2, 3 u. s. w. bis 6 übereinstimmenden Tonverhältnisse, sämmtlich mit den Tönen unseres harmonischen Dreiklanges, und überhaupt mit den in unserer Musik vorkommenden Tonverhältnissen, zusammentreffen. Keineswegs aber ist dies der Fall auch bei den mit allen weitern Zahlen correspondirenden weitern Tönen. Es gehen nämlich die Saiten unserer Saiteninstrumente, so wie auch das Waldhorn u. s. m., ausser den oben bezeichneten Tönen 1 bis 6, auf gleiche Weise auch noch viele weitere, mit den weiteren Zahlen 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, u. s. w. übereinstimmende Töne an, unter denen sich mehre befinden, welche in unserer Musik durchaus gar nicht vorkommen: z. B. auf der C-Saite eines Violoncelles und eben so auf dem Waldhorn etc. erscheint, nach dem Flageolett- oder Beitone $\overline{\overline{g}} = 6$, ein weiterer Ton $=$ 7, welcher merklich höher als g, aber doch noch tiefer ist als $\overline{\overline{a}}$ oder $\overline{\overline{h}}$, also ein Ton, der gar nicht in unser Tonsystem passt; — als folgender Beiton $=$ 8 erscheint dann wieder ein reines $\overline{\overline{c}}$, — dann $=$ 9 der Ton $\overline{\overline{d}}$, — ferner $\overline{\overline{e}} = 10$, — dann aber wieder $=$ 11 ein Ton zwischen $\overline{\overline{f}}$ und $\overline{\overline{fis}}$, — als $=$ 12 ein reines $\overline{\overline{g}}$, — als $=$ 13 aber wieder ein Mittelding zwischen $\overline{\overline{gis}}$ und $\overline{\overline{a}}$, u. s. w.

Dem unserer Tonleiter c d e f g a h nicht entsprechenden Tone $=$ 7 haben gelehrte Leute den Namen i gegeben; — den Tönen $=$ 11 und $=$ 13 aber noch keinen. Wir wollen sie hier einstweilen mit h und l bezeichnen, und so die Reihe der, der natürlichen Zahlenreihe 1 bis 13 u. s. w. entsprechenden Töne nachstehend darstellen:

C, c, g, c, e, g, i, c, d, e, h, g, i, i, h, e u. s. w.
1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, u. s. w.

In wiefern dieses theilweise Zusammentreffen und auch wieder Nicht-Zusammentreffen der nach mathematischen Normen entsprechenden Tonhöhen, mit den in unserem Tonsystem vorkommenden, die Anmassung rechtfertigt, unser Tonsystem aus mathematischen Principien ableiten, musikalische Lehrsätze von Consonanz und Dissonanz, von Auflösung u. s. w. auf mathematische Berechnungen gründen zu wollen? — mag hier, als schon ziemlich von selbst in die Augen fallend, ohne weitere Erörterung bleiben; hier genüge es, zum nähern Verständnisse des nachstehenden Artikels, Folgendes zu erwähnen.

Wenn, wie vorstehend S. 157 erwähnt, manche Systematiker dem Glauben anhingen, um den Ton einer Orgelpfeife erst zum recht eigentlichen Tone zu machen, sei es erfoderlich, mit derselben auch die Töne = 2, 3, 4, 5 und 6 aus besondern Nebenpfeifen zugleich mitertönen zu lassen, — so war es wenigstens nicht inconsequent, wenn andere auch noch weiter gehen, und auch den Ton = 7 oder 14 noch hinzufügen, die Mixturregister auch noch mit i-Pfeifen bereichern wollten — (worum nicht vollends auch noch mit = 11, = 13, = 15 etc.? —) und in der That haben solche gelehrte Leute diesen Versuch mit drm Tone i auch wirklich ausaufführen gewagt; wovon nachstehend Chladni den Erfolg berichtet.

Aber noch nicht genug! Nicht zufrieden, uns die speculativen i-Töne und i-Pfeifen zwischen die dichten Wälder unserer Orgelpfeifen mit einpflanzen zu wollen, sind wieder andere musikalische Rechner auch noch weiter gegangen, der musikalischen Welt anmuthend, sie möge, ausser denen Intervallen, aus welchen unsre natürliche Tonleiter besteht, auch noch den Ton = 7, und mit diesem also auch die Intervalle 1:7, 2:7, 3:7, 4:7, 5:7, 6:7, 7:8 u. s. w. in die Tonleiter aufnehmen, also: zwischen a, and ais oder b, auch noch den Ton i, und dann, natürlich, auch noch einen Ebensolchen zwischen b oder ais, und h, — einen ähnlichen zwischen h und c, einen zwischen e and eis, u. s. w. u. s. w.

Was das für Töne, was das für eine Musik absetzen, welche wahrhaft tolle Verwirrung unseres ganzen Tonsystemes aus der Ausführung solcher mathematisch-musikalischen Speculation entstehen würde, und dass nur ganz entsetzlich gelehrte Leute fähig sein konnten, auch nur einen Augenblick an so bodenlose Speculationen zu glauben; — nun das fällt ja wohl von selbst in di Sinne.

Die nähere wissenschaftliche Ausführung hiervon aber hat unser unvergesslicher Chladni in dem gegenwärtigen Artikel zu meinem musikalischen Lexikon, geliefert, welchen ich, aus dem (in der Caecilia, VI Bd., Hft. 24,

S. 308 erwähnten) Schätze noch vorhandener ähnlicher Chlad'nischer Mspte., nächstens mittheile. *GW.*

Dass alle Tonverhältnisse, welche von uns angewendet werden, in den Zahlen von 1 bis 6 (oder, welches dasselbe ist, 2, 3, 5 und deren Combinationen) enthalten sind, darüber sind wohl alle Mathematiker, Physiker und unbefangene Musikkenner einverstanden. Ob aber die auf der Zahl 7 beruhenden Intervalle brauchbar seyn möchten, oder nicht? darüber sind einige Musiklehrer sehr verschiedener Meinung gewesen. Indessen muss man wohl denen Recht geben, welche deren Einführung in unser Musiksystem nicht zugehen wollen. Unter den ältern Musiklehrern hat Archytas mit dieser Zahl gespielt, wie auch Ptolemäus in einer seiner Angaben einer diatonischen Tonreihe. Unter den Neuern haben Tartini, Jamard und L. Euler die Einführung dieser Zahl gewünscht; besonders aber hat *Kirnberger* in seiner Kunst des reinen Satzes, S. 24 etc. sie in Schutz genommen, und den mit dieser Zahl übereinkommenden Ton i genannt *) Er hat auch eine Tonreihe (denn Tonleiter kann man sie nicht nennen) berechnet, worin das Verhältnis 4 : 7 zwölfmal verkommt, und jeder Ton sein i hat, welche in Türk's Anleitung zu Temperaturberechnen, § 418, aus Kirnberger's Vorberichte zu seinen vermischten Musikalien mit-

*) Wollte man über die Benennung des Tones i witzeln, so könnte man sagen, er sey aus dem Lateinischen hergenommen, und bedeute: Geh weg, weil wir dich nicht brauchen können! *Chl.*

getheilt ist. Er hat auch sogar in der Orgel einer Kirche zu Berlin ein Mixturregister *) angebracht, worin für jeden Ton auch das i enthalten war, welches aber, wie mir glaubwürdige Kenner versichert haben, **abscheulich** geklungen hat. Die Ideen Kirnberger's in Hinsicht auf das i haben sich auch, nebst manchen andern unrichtigen Ideen von ihm, besonders in Hinsicht auf Temperatur, in **Sulzers Theorie der schönen Künste** eingeschlichen. L. **Euler** hat auch in den *Mém. de l'Acad. de Berlin* 1764 eine Tonreihe berechnet, worin die mit der Zahl 7 übereinkommenden Intervalle enthalten sind, welche er *tons étrangers* nennt.

In der natürlichen Zahlenreihe, mit welcher auch die Tonreihe an Blasinstrumenten und an Saiten bei den Eintheilungen in aliquote Theile übereinkommt, macht die Zahl 7 die Gränze zwischen den Tönen, welche für consonirend, und denen,

*) Bei der Gelegenheit muss ich meine Behauptung wiederholen, dass alle Mixturregister nichts taugen, und nicht dazu dienen, um den Klang, in so weit er gut und angenehm ist, und bleiben soll, zu verstärken, sondern nur, um mehr unharmonischen Lärmen zu machen. Der Zweck, einen vollkommen guten und reinen Klang mit möglichster Stärke zu erhalten, würde gewiss durch eine hinreichende Zahl von 8füssigen Registern nebst einigen 4- und 16füssigen, und ein Paar 32füssigen im Basse am besten können erreicht werden. **Gottfried Weber** erklärt sich auch im ersten Theile seiner **Theorie der Tonsetzkunst** §. 11 gegen die Mixturregister. **Vogler** war zwar auch dagegen, hat aber doch selbst durch seine sogenannte Orgelsimplification etwas gemacht, das nicht besser ist, und unter dieselbe Rathegorie gehört, indem doch allemal ausser den tiefern mit der Einheit übereinkommenden Tone auch die höhern Töne gehört werden, durch deren Zusammentreffen der Schwingungen der tiefere Ton entsteht, welche Tone öfters gar nicht zu der Harmonie passen, die man zu hören verlangt. *Chl.*

welche für dissonirend zu halten sind, indem die erstern früher, die andern erst später, uns von der Natur gegeben werden. Indessen hat Kirnbarger das Verhältniss 6 : 7 als eine consonirende verminderte Terz ansehen wollen, und in Sulzer's Theorie der schönen Künste wird, im Artikel Consonanz, dieses Verhältniss für eine unvollkommene Consonanz und für das kleinste consonirende Intervall erklärt. (Der Verfasser widerspricht aber sich selbst im Artikel: Sakunda, wo er sagt, dass zwei Töne, die um weniger, als eine kleine Terz auseinander liegen, nothwendig dissoniren müssen.)

Das Verhältniss 4:7 ist nur um 125:126 grösser, als die übermässige Saxte 72:125, und um 63:64 kleiner, als die kleine Septime 9:16. Das Verhältniss 5:7 ist auch nur um 125:126 grösser, als die übermässige Quarte 18:25. Das Verhältniss 6:7 ist um 35:36 kleiner, als die kleine Terz 5:6, und das Verhältniss 7:8 ist gegen die grosse Sekunde 8:9 um 63:64 zu gross.

Dass die Verhältnisse 4:7, 5:7, 6:7 und 7:8 dissoniren, d. i. zwar nicht das Gehör beleidigen, aber doch an sich nicht für sich, ohne Uebergang zu etwas anderem, befriedigen, davon wird man sich sehr leicht überzeugen können, wenn man sie auf einem Violoncell, oder auf einem Monochorde, als Flageolettöne, entweder nacheinander, oder auf zwei gleich gestimmten Saiten zugleich, hervorbringt. Wenn man auch zufällig auf der Aeolsharfe den 7ten Ton hört, so thut er ungefähr die Wirkung einer unaufgelösten kleinen Septime oder übermässigen Sexte, so wie das Verhältniss 5:7

ungefähr die Wirkung einer übermässigen Quarte oder verminderten Quinte. Eine Auflösung kann nicht Statt finden, weil nach unten das $\bar{\bar{g}}$, und nach oben das $\bar{\bar{c}}$ (wenn C der Grundton ist) in einem zu weitem Abstande sind, als dass man die Fortschreitung zu einem dieser Töne als eine Auflösung ansehen könnte. In der höhern Octave ist es, als der 14te Ton, schon leidlicher, weil es aufwärts zu dem 15ten Tone, oder abwärts zu dem 13ten, fortschreiten kann.

Eine Aufnahme der Zahl 7 und der durch dieselbe zu erhaltenden Intervalle würde von keinem Nutzen seyn, da wir schon genug Intervalle haben, welche diesen so nahe kommen, dass das Gehör sie füglich mit ihnen verwechseln kann. Sie würde vielmehr sehr viel Schaden und Verwirrung anrichten, wie auch Marpurg in seinem Versuche über die Temperatur und Türk in seiner Anleitung zu Temperaturberechnungen mit Recht bemerken. Da doch jeder Ton sein i haben müsste, so würden wir eine ungeheure Menge von neuen Intervallen in 4:7, 5:7, 6:7, 7:8, 7:9, 7:10, 7:12, 7:15 und deren Umkehrungen erhalten, wo man nicht wüsste, wie man sie benennen oder bezeichnen sollte, um sie von andern ganz nahen zu unterscheiden. Unser ganzes so bequemes, so einfaches und so viel leistendes System von 12 gleichen Stufen in einer Octave, würde dadurch zerruttet oder vernichtet werden; unsere Claviatur müsste verändert werden, und die doppelte Zahl von Tasten erhalten; die Veränderung würde ebensowohl auch andere Instrumente, die Flöte, die Oboe, das Fagot, das Clarinet, die Harfe

etc. betreffen, welche ganz müssten umgeschaffen werden; die ganze Notirung müsste verändert werden, und die Erlernung der Musik würde sehr erschwert, und Vieles, was jetzt einfach ist, weit verwickelter werden, und in Kleinigkeitskrämerei ausarten. Ueberhaupt würde es eine gänzliche Umwälzung alles in der Musik Bestehenden zur Folge haben, ohne dass etwas Besseres an dessen Stelle gesetzt werden könnte. Das Bestreben, oder der Wunsch, die Zahl 7 in unser Musiksystem einzuführen, gehört also unter die leeren Speculationen und Grübeleien, dergleichen immer so manche von Zeit zu Zeit zum Vorschein kommen, aber der Kunst oder der Wissenschaft nicht zum Vortheile gereichen.

Wenn nun gleich die Zahl 7 nebst den daraus herzuleitenden Intervallen nicht dazu taugt, um in unser Musiksystem aufgenommen zu werden, so kann es doch wohl einiges Interesse haben, zu wissen, wie die Fortschreitung des Tones i eigentlich seyn müsste, wenn man wirklich Gebrauch davon machen wollte, z. B. wenn man auf Hörnern oder Trompeten, welche blos die in der natürlichen Zahlenreihe liegenden Töne geben, den 14ten Ton, welcher gewöhnlich nicht benutzt wird, auch benutzen wollte, oder wenn man einmal, etwa blos zur Probe, im Gesange, oder auf Geigeninstrumenten, wo man die Töne nach Willkühr greifen, oder solche Töne als Flageolettöne haben kann, einen Satz in dieser Art ausüben wollte. Der eben so einsichtsvolle als wohlverdiente Fesch, Stifter der Berliner Singakademie, mit dem ich darüber gesprochen habe, meinte, die natürlichste Fortschrei-

tung sey nicht abwärts (wenn C als Grundton angesehen wird) in das $\overline{e}$, von 14 zu 13, sondern aufwärts in das $\overline{h}$, von 14 zu 15, worin er meines Erachtens Recht hatte, 1) weil das Verhältniss 4 : 7 am meisten mit der übermässigen Sexte übereinkommt, von der es nur um 125 : 126 verschieden ist, 2) weil das a, als 13ter Ton der natürlichen Zahlenreihe, weniger rein ist, als das h als 15ter Ton. Er hat in einer Probe der Berliner Sing-Akademie mir und Andern, unter welchen sich auch der Kapellmeister Reichard befand, ein von ihm gesetztes Mottet zu hören gegeben, wo; nur um zu hören und zu zeigen, wie die Wirkung seyn würde, bei den Worten: Deine Worte sind süsser, als Honig, dieses i vorkam, und von einigen absichtlich hierzu eingeübten Sängerinnen sehr genau vorgetragen ward. Er liess nämlich den Vierklang

$\overline{i}$		14		$\overline{h}$		15	
$\overline{g}$		12		$\overline{g}$		12	
$\overline{e}$		10		$\overline{d}$		9	
$\overline{c}$	oder	8,	in	g	oder	6	

übergehen, welches zwar etwas befremdend war, aber sich nicht übel ausnahm. Man könnte auch wohl von diesem i Gebrauch in einem Violoncellsolo machen, wenn man z. B. in *c*-dur auf der *G*-Saite eine Fermate in Flageolettönen mit dem Vierklange der Dominante $\overline{g}$, $\overline{h}$, $\overline{d}$, $\overline{i}$ (welches letztere von dem $\overline{f}$ wenig verschieden seyn würde) endigte, und sodenn wieder in gewöhnlichen Tönen in *G*-dur zu spielen anfienge. Wenn man in *g*-dur spielte, könnte dieser Vierklang auf der *d*-Saite genommen werden, u. s. w.

Da das Gehör bei Ausübung eines Verhältnisses, das einem einfachern (d. i. durch kleinere Zahlen auszudrückenden, wo also die Schwingungen öfter in einem Zeitmoment zusammentreffen) sehr nahe kommt, immer das einfachere zu hören sich einbildet (welches nicht etwa eine Unvollkommenheit, sondern vielmehr etwas sehr Wohlthätiges ist, weil wir sonst gar keine Musik haben könnten) *); so mag wohl L. Euler Recht haben, wenn er in der *Mém. de l'Acad. de Berlin*, 1764, die Idee äussert, dass der Grund, warum der Accord der kleinen Septime, z. B. c, e, g, b, welcher sich durch keine kleinern Zahlen, als 36, 45, 54, 64 ausdrücken lässt, weniger unangenehm ist, als man bei so zusammengesetzten Verhältnissen erwarten sollte, darin liegt, weil das Gehör den Unterschied von 63 zu 64 nicht so achtet, dass es nicht in der Einbildung die einfachern Verhältnisse 4, 5, 6, 7 unterschieben sollte. Noch mehr mag wohl dieses bei dem übermässigen Sexten-Accorde Statt finden, dessen Verhältnisse noch zusammengesetzter, nämlich 72, 90, 108, 125 sind, wo aber der Unterschied der übermässigen Sexte von dem noch geringer, nämlich nur 125 : 126 ist, so dass also das Gehör sich noch leichter täuschen und den einfachern Vierklang 4, 5, 6, 7 zu hören sich einbilden kann.

Chladni.

*) Ueber diesen Gegenstand hat Gottfried Weber in s. Theorie der Tonsetzkunst, im 1sten Theile von Seite 82 bis 92 viel Richtiges gesagt, welches Manchen, die sich ganz irrige Begriffe von der Sache machen, zum Nachlesen zu empfehlen ist. *Chl.*

Einladung

zu Beiträgen zu einem Denkmal

für

Chladni und *Berner*.

Unter den neuen Erscheinungen am musikalischen Horizonte, verdient unter Anderen auch eine neue Zeitschrift willkommen geheissen zu werden, welche so eben, unter der Redaction des sehr verdienten und auch nördern Lesern aus mehrern Blättern bereits rühmlich bekannten Oberlehrers Herrn Jnh. Gottfr. Hienzsch (Siehe Caecilie V. Bd. (Heft 19) S. 221) in Breslau erscheint, unter dem Titel

Eutonie, eine hauptsächlich pädagogische Musik-Zeitschrift, für Alle, welche lehrend oder leitend die Musik in Schulen und Kirchen zu fördern haben, oder sich auf ein solches Amt vorbereiten; herausgegeben in Verbindung mit mehrern Musikdirectoren, Cantoren, Organisten und Musiklehrern an Universitäten, Gymnasien und Schullehrer-Seminarien Deutschlands von *Joh. Gottfr. Hientzsch*, Ober-Lehrer am Königl. evangel. Schullehrer-Seminar zu Breslau.

Ihr Zweck ist: die Wünsche und Bedürfnisse der Zeit, in pädagogisch-musikalischer Hinsicht, besonders ins Auge zu fassen; eine Intention, welche nicht anders als lobenswerth heissen kann und insbesondere auch denenjenigen Zeitschriften willkommen erscheinen muss, welche es zunächst nicht auf die pädagogischen Anwendungen der Kunst abgesehen haben und welchen also durch die vorliegende neue Erscheinung ein Theil ihrer Obliegenheit abgenommen wird, den sie am Ende denn doch nur als Nebensache nur nebenbei beachten und aufnehmen können.

Als besonders rühmenswerth mag übrigens angeführt werden, dass das vor uns liegende erste Heft der Zeit-

schrift mit einer Aufforderung zu Beiträgen zu dem durch die vorstehende Ueberschrift angedeuteten Zwecke, bekannt. Der Gegenstand scheint uns wichtig und der Zweck beförderungswerth genug, um uns zu veranlassen, die Aufforderung, den dabei geäusserten Wunsche des Herausgebers gemäss, auch in unsern Blättern abdrucken zu lassen, um den Zweck möglichst fördern zu helfen.

„Den 4. April 1827 starb zu Breslau plötzlich am Schlage der weltberuhmte Akustiker „Chladni, ein sehr gelehrter und um die Tonkunst vielfach verdienter Mann. Des Sonnabends „drauf, den 7. April, wurde er begraben auf den „hiesigen grossen Elisabethkirchhof in der Nicolai-„Vorstadt, und eine Anzahl Männer, die ihn früher durch seine Schriften oder in der letzten „Zeit durch seine Vorlesungen hatten kennen, „lieben und hochachten gelernt, begleiteten seinen „Sarg bis zum Grabe. Der Musik-Director Fr. „Wilh. Berner, als Oberorganist der Kirche, „hatte nicht nur ein Musikchor, das von der ei„sernen oder Königsbrücke an vorm Sarge des „Verewigten herging und den Choral: „„Jesus „meine Zuversicht etc.““ (Chladnis Lieblingsme„lodie) blies, sondern auch aus den evangel. Se„minaristen einen Sängerchor von 80 Stimmen be„sorgt, welche am Eingange des Gottesackers die „Leiche mit dem Gesange desselben Kirchenliedes „empfingen und unter verstärkter Instrumentalbe„gleitung bis zum Grabe hingeleiteten, wo Prof. „Steffens einige Worte über den Verstorbenen, „besonders über sein kindliches Gemüth sprach; „darauf folgte noch in der Begräbnisskirche ein „kurzes Trauerspiel auf der Orgel von Berner. „So erhielt der berühmte Dr. Ernst Florenz „Friedr. Chladni ein Leichenbegängniss, wie „es hier nicht Vielen zu Theil wird, ein ausge„zeichnetes und ihn möglichst ehrendes. Viele wer„den sich noch erinnern, wie thätig und beschäftigt „der Musikdirector Berner dabei war, indem er „den ganzen musikalischen Theil desselben über sich

„genommen, und Niemand hat wohl im Gering-
„sten daran gedacht, dass man über 5 Wochen,
„gerade an demselben Tage und zu derse-
„ben Zeit, ihn selber in dies nämliche
„Grab legen werde. Ja, so ist es. Berner
„starb am allgemeinen Buss- und Bettage 1827
„den 9. Mai und wurde den 12. d. begraben un-
„ter Begleitung von drei verschiedenen blasenden
„Musikchören und ebenso von zahlreichen Sän-
„gerchören.

„Berner hat, ausser seinen vielen und mit
„unter höchst genialen Compositonen
„für Gesang und Instrumente, besonders
„durch sein ausgezeichnetes Pianoforte- und Or-
„gelspiel, durch sein seltenes Talent im Dirigiren,
„durch seine überaus grosse Bereitwilligkeit und
„seine uneigennützige, selbst durch allerlei Un-
„fälle nicht zu ermüdende Gefälligkeit im Mit-
„helfen, Einstudiren, Arrangiren und Dirigiren
„sowohl bei den gewöhnlichen stehenden Concer-
„ten, als auch und namentlich bei Extraconcerten
„und ausserordentlichen Musikaufführungen etc,
„Vielen, sehr Vielen in und ausser Breslau gros-
„ses Vergnügen und seltene Genüsse verschafft
„und er wird in dieser Hinsicht von den Bres-
„lauern noch lange vermisst, er wird vielleicht
„nie ersetzt werden.

„Ist es nicht für alle die, welche von der Er-
„innerung an den einen oder den andern dieser
„beiden in ihrer Art seltenen Männer angenehm
„durchdrungen werden, schuldige Pflicht dar
„Dankbarkeit, ihnen auf das Grab, das sie beide
„in sich einschliesst, wenigstens einen Stein setzen
„zu lassen, auf welchem kurz geschrieben steht,
„welche verdiente Männer darin liegen? damit
„ihrer Mitwelt nicht könne der Vorwurf gemacht
„werden, unfähig der Erkennung ihrer Leistun-
„gen oder undankbar gegen dieselben gewesen
„zu sein; damit auch später Kommende eine Auf-
„munterung zur Beförderung der Wissenschaften
„und Künste darin für sich mehr finden mögen.

„Es ergeht daher an alle, welche den berühmten Chladni wegen seiner grossen Verdienste um die Tonkunst, die Physik und die Naturgeschichte verehren, so wie an alle, welche Berners Unterricht belehrt, die sein Spiel und sein Talent für Erhöhung des Gesellschaftlichen ergötzt, welchen seine uneigennützige Gefälligkeit wohlgethan, kurz an alle seine ehemaligen Schüler und Zuhörer welche wissen was an ihm zu schätzen war, die Bitte, Beiträge, sie seien so klein wie sie wollen, an den Unterzeichneten auf möglichst portofreien Wegen einzusenden, oder zu unterschreiben zur Errichtung eines Denksteines auf ihrem gemeinschaftlichen Grabe. Alle eingehenden Beiträge werden in den folgenden Heften der Eutonia in der Ordnung, in welcher sie ankommen, genau aufgeführt und über die Verwendung des Ganzen wird zu seiner Zeit öffentlich Rechnung abgelegt werden. Der brave Künstler, Herr Bildhauer Mächtig hier, hat versprochen die Besorgung der Ausführung gefälligst zu übernehmen.

Breslau, den 1. October 1828.

Hientzsch.“

„N. S. Alle hochgeehrten Redactionen von Zeitungen und Zeitschriften werden hiermit zugleich ergebenst ersucht, die vorstehende Einladung zu Beiträgen für die Errichtung eines gemeinschaftl. Denkmals für Chladni und Berner, wenn nicht ganz, so doch ihrem wesentlichen Inhalte nach zu diesem Behufs gefälligst aufzunehmen. *H.*“

Wir fügen nur das Einzige bei, dass auch die B. Schottsche Hofmusikhandlung erbietig ist, Beiträge anzunehmen, und den Empfang eines jeden in der Cäcilia anzuzeigen.

D. Red. d. Zeitschrift Cäcilia.

Beurtheilungen.

Volksnote, oder Vereinfachte Tonschrift, für Chöre an Gymnasien und bei Theatern, besonders aber für Cantoren an Stadt- und Landschulen, um Gesangstücke aller Art mit wenigem Zeitaufwande die Schüler singen zu lehren; melodisch und rhythmisch bearbeitet und allen Freunden der Tonkunst, besonders aber den Beförderern des Volksgesanges gewidmet von *J. A. G. Heinroth*, Doctor und Director der Musik an der Universität Göttingen.

Göttingen, bei Rudolph Deuerlich. 1828.

Angezeigt von *Gfr. Weber.*

Herr Director *Heinroth*, dem Publicum theils schon überhaupt, theils auch insbesondere auch aus diesen Blättern, und zwar namentlich in Beziehung auf den durch obigen Titel bezeichneten Gegenstand bekannt, (vergl. Caecilia Bd. VI, Hft. 22, S. 109; — Bd. VII, Hft. 26, S. 133; — Bd. VIII, Hft. 29, S. 25; — Hft. 32, S. 261;) legt in der hier angezeigten Schrift seine bewährte Methode, die Schüler nach einer möglichst vereinfachten Notenschrift singen zu lehren, den Theoretikern und Practikern dieses Faches zur Prüfung und Benutzung vor, eine Gabe welche gewiss die rühmendste Anerkennung verdient, und zu deren wünschenswerthen Verbreitung wir durch nachstehenden Anszug unser Scherflein beizutragen uns beeilen.

Die Grundidee von welcher Hrn. Heinroths Methode ausgeht ist bereits aus seinen in diesen Blättern an den angef. O. enthaltenen Aufsätzen bekannt. Auch er geht von dem, auch unserer Uebersetzung nach, höchst wahren Grundsatze aus, dass unsere Musiknoten wirklich die angemessenste, leichteste, natürlichste und an sich selbst unverbesserlichste Tonschrift sind;*) und sind sie dies, so

*) M. Theor. 2. u. 3. Aufl., I. Bd. Anm. zu § XXXI. *GW.*

kann ebendarum auch zum Musikunterrichte, sowohl in als ausser den Volksschulen, keine andere Art von Tonschrift zweckmässiger sein, als diese Musiknoten. Nur aber ist diese Tonschrift, — so raisonirt unser Verfasser weiter, — zu einem weit höheren Grade von Verfeinerung ausgebildet, als sie es, für diejenigen Musikstücke, welche man in Volksschulen zu erlernen bezweckt, zu sein brauchte, und all diese Verfeinerungen, all die vielen Verschiedenheiten von Zeichen, welche in den, dem Lehrling in der Volksschule vorkommenden Musikstücken gar nicht vorzukommen brauchen, weil so einfache Tonstücke gar wohl auch ohne all diese Feinheiten geschrieben werden können, — all diese Dinge **braucht der Lehrling auch nicht zu erlernen**; es ist daher keineswegs nöthig, ihm unsere Tonschrift in ihrer vollen Ausbildung zu lehren, sondern gleichsam nur einen Auszug daraus, nur soviel davon, als gerade nöthig ist, um **dasjenige** damit zu bestreiten, was in der Volksschule geleistet werden soll, also nur eine minder ins Feine ausgebildete und dadurch weit leichter zu erlernende Notenschrift. — Und eine solche zu erfinden, — eine solche Vereinfachung unserer Noten, eine solche Zurückführung derselben blos auf das zum Gebrauche der Volksschule Unentbehrliche, auszusinnen, war die Aufgabe, welche unser Verf. sich zum Ziele gesteckt und welche zu lösen ihm in rühmenswerthem Grade gelungen ist.

Wir wollen versuchen, die Wesenheit dieser Vereinfachung mit wenigen Worten zu beschreiben.

Sie betreffen theils I.) die **rhythmische**, theils II.) die **Tonische** Zeichenlehre.

I.) Was **den tonischen Theil** angeht, so bestehen die Vereinfachungen des Hrn. Verf. vornehmlich in zwei Stücken.

A) **Notenschlüssel.** So wahr es ist, dass, zum Behufe unserer künstlerischen Figuralmusik, die verschiedenen Arten von Schlüsseln ein Bedürfniss, wenigstens eine

grosse Erleichterung sind,*) so kann doch diese Verschiedenheit von Notenschlüsseln für das, was in der Volksschule zu Singen vorkommt, gar leicht entbehrt, und Alles für Alle Stimmen ohne Unterschied in Einen Schlüs-

*) Ich wiederhole, mit entschiedener Ueberzeugung, dass die verschiedenen Schlüssel keineswegs eine beschwerliche Vervielfältigung der musikalischen Semiotik, keineswegs etwas Entbehrliches und folglich unnöthig Belästigendes sind, sondern, wie dies schon aus dem obigen hervorgeht, vielmehr eine höchst schätzenswerthe Erleichterung, welche wir nicht aufgeben könnten, ohne uns entweder grossen Unbequemlichkeiten, oder aber den unangenehmsten Zweideutigkeiten und Unbestimmtheiten auszusetzen.

Denn man sage nicht, man könne mit nur zwei Schlüsseln z. B. mit Violin- und Bassschlüssel, vollkommen gut ausreichen. Um eine Stimme, oder einen Satz zu schreiben, welcher sich z. B. hauptsächlich in dem Tonumfange von c bis $\bar{c}$ herumdreht, ist der Violinschlüssel viel zu hoch, der Bassschlüssel aber viel zu tief, und nur der Altschlüssel wie eigens dazu gemacht, so wie der Tenorschlüssel für die Lage etwa von A bis $\bar{e}$, der Sopranschlüssel für die von g bis $\bar{g}$ meiner Theorie. (Ebendarum waren mir in der ersten Auflage vorzüglich die mittleren Schlüssel [Tenor- und Altschlüssel,] so bequem und entsprechend, um Notenbeispiele in mittleren Lagen auf Einer Zeile darzustellen, indess ich in der 2. und 3. Auflage die meisten Beispiele entweder auf zwei Notenzeilen bringen, oder viele Hilfslinien ansetzen, oder das Ganze aus der Mittellage um acht Töne höher oder tiefer, oder in eine andere Tonart versetzen musste, welches alles ich weit lieber vermieden hätte.)

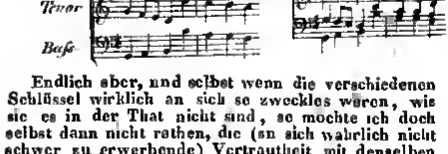
Dies alles beweist wohl deutlich genug, wie wenig für die Semiotik dabei gewonnen ist, wenn man die Mittelschlüssel sämtlich abschaffen, sich auf die beiden äussersten, den sehr hohen Violin- und den sehr tiefen Bassschlüssel, beschränken, dadurch sich der grossen Bequemlichkeit, welche die Mittelschlüssel gewähren, berauben, und nicht wenigstens Einen beibehalten will, etwa den Altschlüssel, welcher zwischen den beiden äussersten so schön die Mitte hält. Wohl könnte allenfalls der Sopranschlüssel durch den, nur um Eine Linie höheren Violinschlüssel ersetzt werden, und der Tenorschlüssel, zur Noth, bald durch den Alt-, bald durch

sel gesetzt werden. Am bequemsten ist dazu der sogenannte Discantschlüssel, $\bar{c}$ auf der untersten Linie, weil er, auch abgesehen von der günstigen Eigenthümlichkeit, dass bei ihm gerade der Normal- oder erste Ton der Normaltonleiter *C*-dur auf der ersten Linie steht, auch den Vortheil hat, blos mit einer einzigen Hilfslinie, ganz bequem

---

den Bassschlüssel: der Altschlüssel aber ist, weder in der Tiefe durch den, dazu viel zu hohen, Violinschlüssel zu ersetzen, noch in der Höhe durch den allzu tiefen Bassschlüssel. Denn wie sollte z. B. der Akkord [c g $\bar{c}$ $\bar{e}$] im Violin-, oder im Bassschlüssel geschrieben werden? —

Man sage auch nicht, die erwähnten Schlüssel könnten durch die, um ungefähr eine Octave höheren oder tieferen äusseren vertreten werden, z. B. der Tenorschlüssel durch den Violinschlüssel; denn fürs Eine kann er diess nur dadurch, dass man letzteren sich um eine Octave tiefer denkt, und thut man diess, so lässt sich fürs Andere nicht einsehen, was man in unserer Musik — die Volksschule etwa ausgenommen, dabei gewinnt, einen und denselben Schlüssel bald so, bald anders, bald um eine Octave höher, bald tiefer verstehen zu müssen. Es ist wohl nicht schwerer, den Tenorschlüssel so zu lesen, wie er ist, als den Violinschlüssel so, wie er nicht ist; und im letzten Falle einen wie Fig. 10 geschriebenen Satz, so lesen, denken und spielen zu müssen, wie bei b.



Endlich aber, und selbst wenn die verschiedenen Schlüssel wirklich an sich so zweckles wären, wie sie es in der That nicht sind, so möchte ich doch selbst dann nicht rathen, die (an sich wahrlich nicht schwer zu erwerbende) Vertrautheit mit denselben zu vernachlässigen, und dadurch unfähig zu bleiben, alle dermal existirende Partituren unserer herrlichsten Tonsetzer, in welchen alle diese Schlüssel nun doch einmal vorkommen, zu lesen. (Vergl. m. Theor. I. §. XXIII, Anm.

anszureichen, um den ganzen gewöhnlichen Umfang der Sopran- sowohl als der Altstimme darauf darzustellen, und, um eine Octave tiefer gedacht, oder kurzweg, von einer männlichen, statt weiblichen Stimme gesungen, auch den des Tenors und des Basses. Auf diese Art kann also dem Schüler die Mühe des Erlernens der verschiedenen Notenschlüssel mit Einemmale gespart werden, ohne dass er dadurch, für seinen beschränkten Zweck, irgend auch nur das Geringste verlöre.

B.) **Tonarten, Vorzeichnung.** Es ist so zwar allerdings eine, für die höhere Musik, wichtige Vollkommenheit unserer Notenschrift, dass man mittels derselben und durch die Beihilfe gehöriger chromatischer Vorzeichnung, jede beliebige Tonart darstellen, Tonstücke nicht allein in *C*-dur, sondern auch aus jeder anderen beliebigen Tonart, *H*-dur, *Cis*-dur etc. schreiben kann. Diese chromatische Vorzeichnung will aber mühsam eingeübt sein, und irret leicht den Zögling der Volksschule. Dies alles kann man ihm aber ersparen, wenn man das für ihn bestimmte, wenn auch z. B. aus *H* oder *Cis* oder *Des* etc. gehende Musikstück, in *C*-dur schreibt, und es ihn gleichwohl unbewusst aus *H*, oder *Cis* etc., singen lässt, grade so wie wir ja auch in unsern Orchestern unsern Trompetern und grösstentheils auch unsren Hornisten, ihre Parts überall in *C*-dur schreiben, und sie nur höhere oder tiefere Einsetzstücke einschieben lassen. Man schreibe also ein, wenn gleich aus *H* oder *Cis* gehendes Stück, für den Volkssänger nur immerhin aus *C*, gebe ihm, statt C, nur H oder Cis an, und er singt uns aus *H* oder *Cis*, und merkts gar nicht.

Ja, wenn die wirkliche Tonart auch selbst mehr als um einen halben Ton höher oder tiefer ist als *C*-dur, wird es der Sänger noch kaum merken, und etwa auch aus *B* dur und *D*-dur singen ohne es vielleicht zu wissen.

Sollte aber die Schreibart in *C*-dur für eine noch höhere oder noch tiefere Tonart gebraucht werden, z. B. für *G*-dur oder *F*-dur; dann mögte, so befürchtet Hr. Heinroth, dieser grosse Abstand ihn doch wohl irren. So gern er dahar seinem Lehrlinge überall blos *C*-dur vorgeschrieben hatte, so entschliesst er sich doch, um je-

nes Irrewerden zu vermeiden, ihm solche Tonarten, welche **bedeutend** höher oder tiefer als *C*-dur sind, entweder ins *G*-dur, oder ins *F*-dur zu schreiben.

Mit diesen drei Schreibarten aber, (*C*-, *G*- oder *F*-dur,) ist alles für die Volksschule Erfoderliche auch geleistet, und dem Schüler ist die Mühe gespart, sich mit noch anderweiten Tonarten, Tonleitern und Vorzeichnungen bekannt zu machen: ja es wird ihm sogar überall jedes Erlernen irgend einer Vorzeichnung erspart, indem Hr. Heinroth ihm die für *G*-dur oder *F*-dur erfoderlichen Vorsetzungszeichen ♯ oder ♭, statt sie am Eingang des Stückes neben dem Schlüssel anzumerken, lieber jedesmal einzeln vor die betreffende Note hinschreibt.

So wie übrigens alle Durtonarten entweder in die Normaltonart *C*-dur, oder in die nächst verwandten *G*- oder *F*-dur transponirt werden, so werden auch alle Molltonarten entweder in's *a* oder *e*- oder *d*-moll geschrieben; alles ohne Vorzeichnung am Schlüssel.

Auf diese Art ist also dem Lehrlinge unbedingt die ganze Mühe gespart, sich all unsern verschiedenen Tonarten, Tonleitern und Vorzeichnungen ins Gedächtniss zu prägen.

II.) **Rhythmischer Theil.** Auch hier besteht Hrn. Heinrothe Vereinfachung in mehrern Puncten.

A.) **Die Rhythmischen Benennungen der Geltung der Noten:** Ganze, Halbe, Viertelnoten, Achtel etc. sind etwas für den Lehrling oft sehr Verwirrendes, namentlich wenn z. B. drei Viertel ein Ganzes (einen Tact,) ausmachen sollen, ein ganzer Tact aus drei Vierteln bestehen, eine Triole von drei Achteln = ein Viertel sein soll u. dgl. *) Hr. Heinroth verbannt daher die Benennungen Viertel, Achtel u. s. w., nimmt die sogenannte Viertelnote als Normalnote an, (weil gewöhnlich

*) M. Theor. I. Bd. §. LVI, LVIII, u. a. m. *GW.*

nach solchen Noten das Tempo angegeben wird,) und giebt ihnen noch diesen Namen „Normalnoten"; — die ♪ nennt er geachwänzte Noten, 𝄾 doppeltgeachwänzte, — die ganze Note 𝅝 Quadratnote, die 𝅗𝅥 halbe Quadratnota. — In *verbis simus faciles!* dass aber bei diesen Benennungen dem Lehrling wenigstens mancher Anstoss mehr erspart, manche Klippe mehr umschifft wird, ist ellemal nicht zu läugnen.

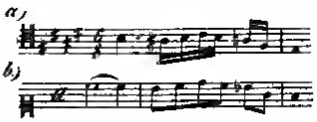
B.) Tactarten. Die Verschiedenheit unserer Tactarten: 2/1-, 2/2-, 3/2-, 4/4-, 3/4, 2/4-, 6/4-, 6/8-, 9/8-, 12/8-Tact u. dgl. m., ist für den Lehrling in der Volksschule eine *mer à boire:* und ihm doch für seinen beschränkten Zweck ganz entbehrlich. Er kommt für seinen Zweck sattsam aus mit den zwei Begriffen: grader und ungreder Tact (Zweitheiliger und Dreitheiliger) — höchstens kann er noch den von ungrad zusammengesetztem Tacte brauchen. Hr. Heinroth erspart ihm daher das Erlernen all jener kraus aussehenden Tactarten; und lässt ihn nur eine einzige grade, und eine einzige ungrade Tactart, erlernen. Er wählt dazu den 4/4 und den 3/4 Tact, und allenfalls den aus zwei 3/4 Tacten zusammengesetzten 6/4 Tact.

Diese verschiedenen Tactarten würden nun, der vorstehend unter A) referirten Benennungen zufolge: Vier-Normalnotentact, — Drei-Normalnotentact, — Sechs-Normalnotentact heissen; Hr. Heinroth findet es aber noch zweckmässiger, statt dessen nur die Namen: Grader — Ungrader — Ungradzusammengesetzter Tact, zu gebrauchen, und daher auch zum Anfange des Stückes, statt 4/4, 3/4 oder 6/4 nur beizuschreiben: G, (d. h. grader Tact,) — oder U, (d. h. ungrader,) — oder U/Z (ungrad zusammengesetzter.)

C.) Auch das Setzen eines Punctes nach der Note, um seine Geltung um die Hälfte zu vergrössern, findet Hr. Heinroth für den Lehrling der Volksschule entbehrlich und schreibt für ihn überall z. B. statt 𝅗𝅥. 𝅘𝅥, 𝅗𝅥 𝅘𝅥, lieber 𝅗𝅥𝅘𝅥, 𝅗𝅥𝅘𝅥, 𝅘𝅥𝅘𝅥, welches Letztere ja grade

Ebendasselbe bedeutet wie jenes, und daher dem Zöglinge die Mühe erspart, auch noch die Bedeutung der Ersteren zu erlernen.

Mit Hilfe der vorerwähnten Erleichterungen kann demnach z. B. das nachstehend unter α vorgestellte Sätzchen aus einer, mit unserer gewöhnlichen kunstmässigen Notenschrift geschriebenen Tenorstimme, für den Lehrling der Volksschule so geschrieben werden, wie bei β,



indem man ihm die Tonart *E*-dur unter der einfacheren Gestalt von *F*-dur vorlegt, und das in dieser vorkommende b nicht als eine, vom Lehrling sich während des ganzen Stückes zu merkende, Vorzeichnung voran, sondern im vorkommenden Falle jedesmal vor die betreffende Note hinschreibt, — ihm den 6/8 Tact in 3/4 Tacte (Ungraden Tact von 3 Normalnoten; — der Darstellung als U/Z, als schwerer zu überschauenden 6/4-Tact, bedarfs nicht einmal! auflöset, und die punctirte Note unter der Gestalt zweier zusammengebundener Noten vorführt.

Es folgen sodann ausführliche, in Lectionen abgetheilte Anleitungen für die Volksgesanglehrer, über die Art und Weise, den Lehrlingen die Tonschrift zu lehren, ihre Bedeutung klar zu machen, ihnen die Tonleiter und die Intervalle, den Unterschied von grossen und kleinen Tonstufen (sogenannten halben und ganzen Tönen,) zu versinnlichen, die Notengeltung und das Bewusstsein des Rhythmus einzuprägen.

Das ganze Schriftchen füllt nur 24 Quartseiten: wird aber sicherlich reichlichen und erfreulichen Nutzen bringen. *Gfr. Weber.*

Sonate à l'usage des Eléves avancés, pour le Piano-Forte, composée et dédiée aux Ecoliers de l'Institut musical de Messieurs Baldenecker et Suppus à Frankf. par *J. Schmitt*. Op. 51. Dessgl. Op. 52, und Op. 53.

Hambourg chez Jean Aug. Böhme.

Mit jedem Messkataloge erscheinen Musikalien, bald zu diesem bald zu jenem Zwecke geschrieben, bald dieses bald jenes ausgesprochene Bedürfniss zu befriedigen bestimmt. Sie schiessen aus der Phantasie der Componisten, wie die Pilze aus der Erde, und wenn gleich ihr Titel sagt, in welche Gattung sie gehören, so haben sie doch dieses mit den Pilzen gemein, dass man die geniessbaren von den ungeniessbaren oder gar schädlichen nicht beim ersten Anblicke unterscheiden kann.

Es werden uns viele Sonaten *à l'usage des Elèves avancés* dargeboten, die aber keineswegs dasjenige leisten, was man mit Recht von ihnen verlangt. Hat sich nämlich der Schüler bei seinen *Exercices* und *Etudes* von Cramer, Müller, Clementi etc. erschöpft und abgemattet, so darf ihm der Lehrer eine kleine Erholung geben. Diese Erholung muss aber immer etwas enthalten, wodurch er seinem Ziele näher geführt wird. Ein guter Lehrer gibt ihm daher Sonaten, bei welchen schöne, melodische und fliessende, nicht aber läpplsche, steife und holprige Motive zum Grunde liegen, deren Durchführung gut und verständlich ist, Sonaten, welche keine blosse Modulationstabelle vorstellen und nicht anhaltend in die heterogensten Tonarten ausweichen, Sonaten, in welchen eine natürliche Stimmenführung herrscht und welche in rhythmischer sowohl als harmonischer Hinsicht orthographisch geschrieben sind. Wenn der Lehrer bei den Exercicien und Etuden besonders auf Anschlag, Fingersatz und Deutlichkeit zu achten hat, so mache er bei Sonaten den Schüler aufmerksam auf das Thema, auf die Durchführung desselben, wie es in eine andere Tonart übergeführt ist, wie es bald in Discant bald im Basse erscheint etc. Auf diese Weise lernt der Schüler, indem er sich erholt, etwas Nützliches.

Sucht nun aber ein Lehrer nach solchen zweckmässigen in der neuesten Zeit geschriebenen Sonaten, so sind

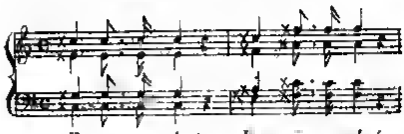
die oben genannten von J. Schmitt sehr warm und dringend zu empfehlen. *) Nur wäre zu wünschen gewesen, dass Hr. J. Schmitt das Zeitmass entweder durch den Mälzl. Metronom, oder nach rheinischen Zollen, bestimmt hätte. Oft finden sich nicht einmal das Tempo betreffende Ueberschriften, denn *finale*, *scherzo*, *cantabile* deuten diess bekanntlich nicht an.

Noch eine grosse Bitte hätte Rec. dem talentvollen Komponisten vorzutragen. Jeder Lehrer wird gewiss die Bemerkung gemacht haben, dass der Eifer des Schülers aufs Neue belebt wird, je mehr man ihn in das lebhafte Reich der Töne führt. Hat er bisher bloss allein gespielt, so ist es eine grosse Aufmunterung, wenn man ihn mit einer Geige, Flote etc. begleitet, oder auch vierhändig mit ihm spielt. Einen starken elektrischen Schlag bekömmt aber sein Fleiss, sobald er mit Begleitung des grössern Orchesters etwas vorträgt. Die neuesten Komponisten haben uns nun zwar mit Concerten beschenkt, wo denen die meisten durch alle Tonarten moduliren, gewöhnlich also aus gar keiner Tonart gehen, von Doppelbeen und Doppelkreuzen wie das Stachelschwein von Stacheln steif hinstehen **) und Gelegenheit geben, auf jeder

---

*) Bloss kleine Druckfehler sieht man bisweilen darin, (z. B. in dem Andantino der Sonata Oeuv. 54 soll doch der 8te Takt vom Ende dem 6ten analog seyn, und auf dem letzten Takttheile des Basses B? nicht aber B? zum Grunde liegen) welche der Lehrer gar leicht verbessern kann. *Anm. d. Vf.*

**) Soll durchaus kein Vorwurf seyn! denn die Stacheln dieses Thieres haben ja auch ihren Nutzen, besonders in der Malerei, wenn sie auch nur zu Pinseln gebraucht werden. — So liessen sich auch die Doppelkreuze gar zierlich zu einer feinen musikalischen Malerei benutzen. Wie schön müsste sich nicht folgende Stelle in einer Passion ausnehmen:

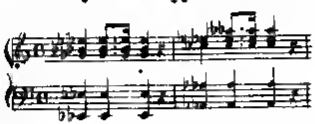


Seite einigemal, wenn ich mich so ausdrücken darf, die musikalische Volte schlagen zu sehen, so dass der Zuhörer Mund und Nase aufsperrt ob der vielen hals- oder vielmehr fingerbrechenden Evolutionen; allein Clavierconcerte zur Aufmunterung der Schüler haben wir in den neuesten Zeiten entweder gar keine, oder nur sehr wenige zweckmässige aufzuweisen.

Da meine ich nun, dass Hr. J. S. gelegentlich einige Solo's zur Aufmunterung der Clavierspieler schriebe, welche etwa hinsichtlich der obligaten Stimme zwischen der schwersten obiger Sonaten und dem leichtesten Dussechischen Clavierconzerte stünden, sodann mit dem Quertett und einigen Blasinstrumenten (letztere *ad libitum*) nicht aber mit vier Hornern, drei Posaunen und Janitscharenmusik, etc. etc. besetzt wären. Dergleichen Solo's oder Conserte brauchen auch nicht 3/4 Stunden zu dauern *), müssen nicht gerade aus drei Sätzen bestehen, auch ist's keineswegs nöthig, dass der Gedanke immer durch alle 6 Octaven geführt wird und dann

---

Die Orchester-Mitglieder, welche der Text in der Regel nicht interessirt, hätten in ihren Stimmen, vielleicht der bequemern Applicatur halber:



Anm. d. Vf.

*) Schade, dass uns bei solchen Conzerten der liebe Gott nicht wiederhörend, so wie manche Thiere wie derkäuend, geschaffen hat! Wenn könnte dann in aller Ruhe bei der Pfeife Taback alles in Eile gehörte und in aller Hast gefasste Schöne besser *in saccum et sanguinem* verwandeln. *Anm. d. Vf.*

fünf Minuten lang ausklingt, oder wenn von oben nach unten manövrirt wird, mit

zum Einschlafen ausbrummt. Hr. J. S. ist ja schon in obigen Sonaten von der gewöhnlichen Form hin und wieder abgewichen, ohne dass man ihn deshalb tadeln könnte.

Dergleichen Solo's für Forte-Piano würden gewiss recht willkommen seyn!

Heinroth.

Nachschrift.

Von gleichem Werthe, wie die, vorstehend von einem so competenten Beurtheiler angerühmten Sonaten, sind auch die in demselben Verlage erschienenen, dem weiland Stöpelschen *institut musical* in Frankfurt gewidmeten Op. 54, 55 und 56 desselben Componisten.

d. Rd.

Sammlungen beliebter Musikstücke, herausgekommen unter den Titeln: *Arion*, — *Orpheus*, — *Amphion*, — *Apollo*, — *Museum*, — *Polyhymnia* — *etc.*

Unter obigen Titeln erscheinen seit einiger Zeit in der musikalischen Welt Sammlungen von allerlei Compositionen für Gesang und Fortepiano, welche von den Dilettanten desswegen häufig gekauft werden, weil sie wohlfeil sind und weil sie beliebte Compositionen enthalten.

Zweierlei ist nur deren auszusetzen: Erstens, dass sie reiner Nachdruck sind und zweitens dass sie nicht den passendsten Titel führen.

Was den ersten Punkt betrifft, so mögen alle musikalische Verlagshandlungen das neulich *) angekündigte Mittel gegen diese Schmarotzerpflanzen allgemein in Anwendung bringen; wir wollen nur von Seiten der Kunst bemerken, dass es keinem braven Tonkünstler zur Ehre gereicht, dergleichen Sammlungen anfertigen zu helfen oder wohl gar unter seinem Namen drucken zu lassen.

Keine Verlagshandlung möge von einem solchen Manne wieder ein Werk verlegen, keine musikalische Zeitschrift dasselbe ankündigen und kein Recensent dasselbe einer Beurtheilung würdigen.

Was ist nun aber an den Titeln dieser Sammlungen auszusetzen? — Das nicht völlig Passende derselben. — Treffender und bezeichnender als die speciösen Namen *Arion*, *Orpheus* u. dgl. wäre *Mercurius*, denn *a*) Mercurius war der Erfinder der Lyra; *b*) Mercurius war der Gott der Kaufleute; *c*) Mercurius war der Gott der Diebe!

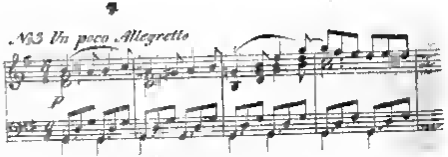
Dr. Heinroth.

*) von den Herren Rummel und Küfner in der Cäcilia, 7. Bd. (Heft 26), S. 96 und 99.) *d. Red.*

I.) Sechs Pastoral-Stücke, für die Orgel, von *Fr. Schneider*. 1stes Werk.
Wien bei Tobias Haslinger. Preis 24 kr. Conv. M.

II.) Pastoral-Fuge, und Präludium, für die Orgel, von *S. Sechter* und *J. Assmayer*, K. K. Hoforganisten in Wien.
Bei Tobias Haslinger. Preis 24 kr. C. M.

I.) Herr Fr. Schneider (Franz, nicht Friedrich Schneider) tritt mit diesen sechs Pastoral-Stücken, in welchen er den Gesang und den Character der Hirten malen will, zum erstenmal als Orgelcomponist auf. Ref. schon überhaupt kein Freund der Tonmalerei, liebt besonders diese nicht, je er hält sie, insbesondere in Musikstücken für die Orgel, für gänzlich unpassend, und kann sich über diese Composition auch darum nur ungünstig äussern, weil sämmtliche sechs Numero im Clavierstyle abgefasst sind, und man in ihnen vergebens die gebundene edle Schreibart sucht, welche besonders der Orgel geziemt. Angehenden Orgelspielern ist daher dieses Werkchen nicht zu empfehlen. Als Beleg des eben Bemerkten mögen die beigefügten ersten 4 Takte von Num. 3 dienen.



Das Aeussere ist geschmackvoll ausgestattet.

II.) Die Herrn Sechter und Assmayer sind schon lange als tüchtige Tonkünstler bekannt, die, so oft sie etwas Neues liefern, unsere Aufmerksamkeit zu fesseln wissen. Nicht ohne günstiges Vorurtheil nahm daher Ref. auch dieses Werk zur Hand, und im Ganzen hat er sich in seiner Erwartung nicht getäuscht gefunden. Doch auch

was er deren auszusetzen gefunden, spricht er hier offen aus, und glaubt gerade hierdurch diesen beiden Meistern am besten darthun zu können, wie sehr er sie hochachtet.

Die erste Nummer des Werkes ist überschrieben Pastoral-Fuga von Seehter. — Dem Ref. scheint aber die Beifügung des Wortes Pastoral bei solchen ernsten, für die Kirche bestimmten Stücken, unpassend und zwecklos.

Die Fuga ist durchaus vierstimmig im gebundenen Style gehalten. Das Thema läßt sich bald im Tenor, bald im Alt, bald im Sopran hören; indessen markiren sich die Eintritte des Themas nicht bestimmt und deutlich genug, weil der Baß nur die Grundtöne in längeren oder kürzeren Noten angiebt. Grossartig und effectvoll würde es gewesen seyn, wenn das Thema auch einigemal dem Pedale gegeben worden wäre.

Die zweite, Präludium von Assmayer, ist grösstentheils fünfstimmig thematisch gearbeitet, läßt aber, wie die Fuga von Seehter, ebenfalls kalt. Nach Ref. Ansichten sollten solche ernste Stücke sich nicht immer in 4 oder 5 Stimmen hören lassen, sondern sie müssen, soll Schatten und Licht herbeigeführt werden, zuweilen auch zwei und dreistimmige Sätze enthalten. Zwar kommt hier auch ein neun Takte langer zweistimmiger Satz vor, aber gleich erscheinen wieder 25 Takte fünfstimmig. Durch das anhaltende vollstimmige Spiel wird der Zuhörer ermüdet, und Ref. glaubt auch hierin hauptsächlich den Grund suchen zu müssen, warum beide Stücke, obgleich sehr gründlich gearbeitet, sein Gemüth so wenig in Anspruch genommen haben.

Dass die Schreibart in beiden Tonstücken rein ist, läßt sich von den Verfassern nicht anders erwarten.

Papier und Druck sind schon.

C. H. Rink.

Zwölf Gesänge zur geselligen Freude, (sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte und sechs dreistimmige Canone enthaltend,) von *M. G. Fischer.*

Erfurt, in der Müllerschen Buchhandlung.

Der würdige Verfasser, welcher sich durch viele treffliche und sehr gründliche Orgelcompositionen, namentlich durch sein vierstimmig ausgesetztes Chorelbuch mit Vor- und Zwischenspielen, ein bleibendes Denkmal gesetzt hat, reicht, in den genannten Liedern und Canons, den Freunden des Gesanges eine recht freundliche Gabe. Man findet hier liebliche Melodie, mit herrlicher, kunstreicher Harmonie verbunden. Ref. hätte wohl da und dort einige Sätze anders gewünscht. Besonders dünkt ihm hin und wieder die Begleitung etwas zu schwer abgefasst zu sein; das benimmt aber diesen Liedern nichts von ihrem Werthe, und Ref. empfiehlt sie allen Freunden dieser Gesang-Gattung angelegentlichst. Papier und Druck sind vorzüglich schön.

C. H. Rink.

Etwas über Mozart,

als dramatischen Componisten.

Voltaire pflegte zu sagen, es gebe zwei Klassen von Menschen, eine, welche Verstand habe, und eine andere, welche keinen habe. Gleichergestalt lassen sich, dünkt mich, die Musikalischen in Leute abtheilen, welche Mozarten begreifen, und in solche, welche ihn nicht begreifen. Da jedermann Zeit und Gelegenheit gehabt hat, sein Examen zu bestehen und in einer der beiden Klassen seinen respektiven Platz zu nehmen; so dürfte es fortan überflüssig werden, über das Genie des besagten Componisten zu reden.

Nichts desto weniger will ich es mir noch einmal erlauben, auf eine Eigenthümlichkeit desselben aufmerksam zu machen, welche, so viel mir bekannt ist, bisher nicht zur Sprache gebracht worden ist.

Diese betrifft seine gänzliche Verzichtleistung auf alle Effectmacherei durch Anwendung äusserer, mechanischer, bloss materieller Mittel, besonders der Instrumentirung.

Zuerst liesse sich vielleicht nachweisen, dass Mozart, bewusst oder unbewusst (gleichviel) von der grossen Wahrheit durchdrungen, dass ein Gesangstück nur durch seine totale Behandlung und nicht durch theilweise Anwendung dieses oder jenen Instruments effectvoll werden könne, einige wenige Fälle ausgenommen, keine besonderen

Instrumente zur Darstellung irgend einer Situation gewählt hat. Untersucht man ernstlich, was es mit dem, vermeintlich jedem Blasinstrumente eigenthümlichen, Charakter für eine Bewandniss hat; so findet sich, dass dergleichen Bestimmungen meistens auf gesuchte Spitzfindigkeiten hinauslaufen und dass sämmtliche Nüancen (denn von einem wirklichen Charakter kann gar nicht die Rede sein,) welche diesem oder jenem der genannten Instrumente beigelegt werden, von den andern meistens auch zu erreichen stehen, dass, zum Beispiele, der, vorzugsweise der Flöte zugeschriebene, Klageton von der Clarinette, der Oboe, dem Fagotte, ja sogar vom Horne eben so gut ausgedrückt werden kann, u. s. w. Wenn übrigens der Charakter jedes einzelnen Blasinstrumentes Wahrheit und keine Einbildung wäre, was würden dann die beliebtesten heutigen Singstücke, in welchen meistens sämmtliche Instrumente, welche ein Loch haben, in Athem gesetzt werden, anders, als das absurdeste Sammelsurium sein? Mozart hat also, wie gesagt, kein Blasinstrument vorzugsweise gewählt, um dadurch irgend eine Leidenschaft auszudrücken. Dass in der Zauberflöte Flöte und Posaune, und letzteres Instrument besonders im Don Juan, gebraucht werden, ist Lokalnothwendigkeit, sogar im letztern, denn das jüngste Gericht lässt sich ohne Posaune nicht denken. Er hat also nicht allein durch kein vorzugsweise gebrauchtes Instrument zu imponiren gesucht; auch die momentane ausschliessende Anwendung eines oder einiger derselben ist ihm fremd geblieben.

Wer erinnert sich nicht gleich auf der Stelle ganzer Dutzende von Stellen aus den neuesten gangbarsten Opern, wo diess oder jenes Instrument (ja sogar Saiteninstrument, wie, zum Beispiele, Bratscha) Solo anhebt und durch barokke Figuren die Aufmerksamkeit des Publicums in Anspruch zu nehmen und zugleich die Situation zu schildern streht? Diese kleinlichen Behelfe hat Mozart, so viel ich seine Werke kenne, nicht allein verschmäht, sondern sie sind ihm sogar nicht einmal eingefallen. Wo er hat auf eine besondere Art wirken wollen, ist es durch das Totale der Masse, und nicht durch das Spielwerk einzelner Instrumente geschehen.

Noch mehr: auch die obligaten Instrumente hat er verschmäht. Wo ja ein Soloinstrument vorkömmt, wie, zum Beispiele, in der Arie des Sextus die Klarinette, in einer anderen in *Ilia, ed Idamante*, die Geige, haben wahrscheinlich äussere Rücksichten Veranlassung dazu gegeben.

Dass er ein einziges Mal in allen seinen Werken und, so viel ich weiss, als der erste Componist, ein ganzes Gesangsstück hat ohne Begleitung singen lassen, nämlich das Maskenterzett im Don Juan, ist, meines Bedünkens, ein Zug des tiefsten musikalischen Scharfsinns, welchen man sich denken kann: die Abwesendheit der Begleitung drückt, von der einen Seite, eben so sehr den bewegten, in sich selbst verschlossenen, forschenden Zustand Ottavio's, Anna's und Elvira's aus (ich sage forschend, denn sie kommen ja ausdrücklich in der Absicht maskirt, um Don an zu beobachten), als sie den

nothwendigen, vortrefflich wirkenden Contrast mit den unmittelbar vorausgegangenen lärmenden Aeusserungen der Hochzeit macht.

Betrachten wir endlich die zahllosen kleinen Züge, durch welche er, nicht durch einzelne Solo-Sätze von isolirten Instrumenten, sondern durch bewunderungswerthe Nüancen musikalisch-ästhetisch, sondern, so zu sagen, moralisch-witzig, um nicht persiflirend zu sagen, gewirkt hat; so wächst unsere Bewunderung für ein Genie, dessen Operationen göttlich genannt zu werden verdienen, man mag sie als Producte eines reflectirenden Bewusstseins, oder des blossen unbewussten Instincts, nehmen.

Ich habe einige dergleichen Züge bereits oben angeführt, wiederhohle sie hier aber, weil der Gegenstand nicht in tonkünstlerischer Hinsicht, sondern als Beweis des über alle Beschreibung glücklich gestalteten geistigen Organismus Mozart's, die höchste Beachtung verdient. Die Beispiele nehme ich sämmtlich aus Don Juan, diesem musikalischen Katechismus alles dessen, was dem Tonsetzer zu thun und zu lassen, überhaupt zu wissen, nöthig ist.

Betrachten wir das Duett: *Là ci darem la mano* Wem, der die geistige Natur dieses Gesangsstücks mit etwas mehr, als gewöhnlicher Aufmerksamkeit, betrachtet, oder vielmehr analysirt, muss nicht auffallen, dass der Zuschnitt desselben, bei welchem es in andern Händen sicher auf ein grosses Bravourduett (wie wohl Mozart selbst, zum Beispiele, in der Entführung aus dem Serail gesetzt hat) abgesehen worden wäre, mehr declamatorisch-witzi-

gen, als musikalisch-leidenschaftlichen Ausdruck besitzt? Und wer sagt sich nicht, dass, wenn Mozart gewollt hätte, sich hier seinem Genie die vortrefflichste Gelegenheit zu einem eigentlich libertinen Duette dargeboten haben würde? Warum hat er sich diese entschlüpfen lassen? Mich dünkt, aus zwei Gründen. Zuerst war hier keine Liebe, nicht einmal eine solche, welche, in Folge ihrer umfassenden Geistigkeit, auch körperlich wird, zu malen, denn, Don Juan und Zerline sehen sich zum ersten Male, und was sie für einander fühlen, ist blosser thierischer Trieb, und dieser wird um so thierischer, als Zerline in demselben Augenblicke Braut, oder wohl gar Gattin geworden ist und Don Juan eben von Nothzucht, Mord und Wortbruch kömmt. Der Ausdruck des Duettes ist also von Mozart als höchste sittliche Persifflage aufgefasst, deren Tendenz sich durch das ganze Duett, so zu sagen, in jedem Tacte, zeigt, als, zum Beispiele, im *Tempo rubato* im zweiten, so wie im vorvorletzten Tacte vor dem Eintreten des zweistimmigen Satzes, im chromatischen Gesange der Oberstimme, ganz besonders in den chromatischen Figürchen der Geigen im Allegro, und im Nachspiele.

Denselben persiflirenden Charakter besitzt das Ständchen, welches durch seine, nicht eben fliessende, sondern vielmehr gehemmte, Melodie, besonders durch sein barokkes Accompagnement zu erkennen giebt, hier werde etwas anders, als eine reine, unschuldige Zuneigung (welche selbst von diesem Charakter nichts verliert, wenn sich auch Streben

nach dem physischen Besitze in sie mischt), ausgedrückt.

Alles dies aber tritt zurück vor der, in sittlich-geistiger Hinsicht unübertreffbar ausgedrückten Arie Zerlinen's mit dem obligaten Violoncelle. Es hat mich von jeher Wunder genommen, dass noch niemand in diesem Gesangsstücke die offenbarste Ironie gefunden hat: Zerline, das treueste Vorbild des weiblichen Intrigengeistes, verspottet darin, von der ersten bis zur letzten Note, den armen Massotto, seinerseits das Schema der männlichen Leichtgläubigkeit; das nasalnde Violoncell liefert den Commentar zu den Worten des treulosen, betrügerischen Geschöpfes. Dass diese Arie, so viel ich bisher gesehen habe, nie Effect gemacht hat, rührt daher, weil die jungen Mädchen, welche diese Rolle gewöhnlich spielen, keine Ahnung von der Bedeutung desselben haben und sie, mir nichts, dir nichts, schlank von der Faust weg absingen, oder wohl gar, wenn es erwachsene Personen sind, die sich in die Naivität nicht mehr zu finden wissen, Brevourarien daraus machen, wie es (zu meinem Schrecken erinnere ich mich noch daran) vor mehrern Jahren Mme. Fodor zu Paris gethan hat. Würde diese Arie, mit gänzlicher Beseitigung alles melodischen oder musikalischen Ausdrucks, rein ironisch, gesungen, das heisst, gäbe die Schauspielerin, zu verstehen, dass diess alles nur geschähe, um aus der Noth eine Tugend zu machen, dass sie aber fest entschlossen sei, bei nächster bester Gelegenheit von neuem anzufangen; so erhielte dies Gesang-

stück eine dramatische Bedeutsamkeit, von welcher niemanden bis jetzt geträumt hat.

Das letzte Beispiel will ich aus Figaro's Hochzeit nehmen; es ist das Duett, in welchem Susanne dem Grafen ein Rendezvous verspricht. Dass hier der Ausdruck von Seiten Susannens Ironie ist, hat jeder gesehen, denn Situation und Worte zeigen es sattsam an: aber den Ausdruck des Grafen scheint niemand begriffen zu haben: in diesem, so wie überhaupt in der ganzen Haltung des Duetts, besonders in dessen Molltone, spiegelt sich die unerlaubte Absicht des letzteren. Auch hier wäre es Mozarten ein Leichtes gewesen, ein recht fleischlich-sentimentales Gesangsstück zu erfinden, fähig, der jungen Lascivität, wie der alternden Lüsternheit zu gefallen; aber er hat es vorgezogen, diesem Duette, wie allen andern oben angeführten Stücken, jene allegorische Bedeutung zu geben, an welcher sich nicht allein der Musiker, der Dramatiker, sondern auch die Reflexion ergötzen können.

Möge es an diesen wenigen Beispielen genügen, um zu zeigen, aus welchem neuen und höchst interessanten Gesichtspuncte Mozart betrachtet werden kann: seine übrigen Werke, besonders die Zauberflöte, bieten deren noch eine grosse Menge dar. Ungern breche ich hier ab, gedenke jedoch einstens auf diesen Gegenstand zurückzukommen und dann ausführlicher darüber zu reden.

G. L. P. Sievers.

Mozarts Beifall in Paris. *)

Wenn ich mir schmeicheln dürfte, dass das musikalische Publicum meinen Mittheilungen eine mehr, als augenblickliche, Theilnahme schenkte; so wäre es mir jetzt erlaubt, mit einiger Genugthuung auf eine, schon vor mehrern Jahren in öffentlichen Blättern geäusserte, Meinung zu verweisen, deren Wahrheit sich in diesem Augenblicke mehr als je zu zeigen beginnt. Sie betrifft den scheinbaren Beifall, welcher sich, während etwa zehn Jahren, die Mozartschen Werke in Paris zu erfreuen gehabt haben, einen Beifall, welchen ich, und zwar gerade in der Zeit seines höchsten Glanzes, für unnatürlich, also für bestandlos, erklärt habe. Ich bezog mich dabei auf die Französische Kunstbildung, welche, als absolut antipodisch mit der Deutschen, die Fasslichkeit und den Genuss jener Werke, wo nicht geradezu unmöglich machen, wenigstens erschweren, müsste. Mir ist unbekannt, bis zu welchem Grade die Leser ein solches Raisonnement nach ihrem Geschmacke gefunden haben, besonders in einer Zeit, wo die meisten der Mozartschen Opern auf dem Italiänischen Theater zu Paris aufgeführt und mit Enthusiasmus aufgenommen wurden, wo man Mozart in den meisten Journalen als das erste musikalische Licht der Welt pries, ja, wo selbst einige jener Werke, in's

*) Durch Zufall verspätet. *d. Red.*

Französische übersetzt, auf dem dortigen zweiten Französischen Theater gegeben werden sollten. Der Beifall war aber kein nationeller, denn das Italiänische Theater zu Paris wird nur von Ausländern und hin und wieder von solchen Parisern besucht, welche, entweder weil sie im Auslande gereist sind und von daher einen antinationellen Geschmack mitgebracht haben, oder sich, der Mode wegen, an die Klasse der letztern anschliessen; die eigentlichen Pariser, wie überhaupt die ganze Französische Nation, haben bisher keinem andern Gesange, als dem declamatorischen Liede, im grossen und im kleinen Sinne genommen, wirklichen Geschmack abgewinnen können: was ihnen in einer andern Gattung davon geboten worden ist, haben sie sich zwar gefallen lassen, aber wider Willen und mit verschlossenen Ohren. Dabei muss insbesondere der Umstand in Anschlag gebracht werden, dass zu der Zeit, als die Mozartschen Opern zu Paris die meiste Sensation erregten und den grössten Zulauf erhielten, (zwischen den Jahren 1815 bis 1817) dort ein neuerer Italiänischer Componist theils noch gar nicht, theils erst durch eins seiner schwächsten Producte, bekannt geworden war. Jetzt hat dort alles ein anderes Ansehen gewonnen: jener Componist befindet sich in Person zu Paris, ist zuerst zum Director des Italiänischen Theaters, denn zum Singmeister der grossen Oper ernannt und ersteres führt, nicht sowohl, weil (und dies ist eine Gerechtigkeit, welche man ihm wiederfahren lassen muss) ihm selbst an deren Vorstellung

liegt, sondern weil das Publicum es will, vorzugsweise nur seine Opern auf. Ja, letzteres hat bereits eine so vollkommene Palinodie angestimmt, dass das elende *Journal de Paris*, dieser feile Knecht, der allen Ministern und allen Parteien (ausgenommen denen, welche ihn nicht bezahlen) gedient hat, vor einiger Zeit frech genug war, bei Gelegenheit der Aufführung eines Acts vom Mozartschen Tito (ich sage, eines einzigen Acts), zu sagen: „*Le rhythme vif et animé que Rossini met partout dans ses opéra, fait paroître la musique de Mozart d'autant plus languissante et ennyeuse*“, welches (damit auch der allerunerfahrenste Leser das geistvolle Urtheil des Französischen Journalisten verstehe) auf Deutsch, wie folgt, heisst: „Der feurige, lebhafte Rhythmus, welchen Rossini in seine Musik zu legen versteht, macht, dass die Mozartschen Opern um desto schleppender und langweiliger erscheinen.“ Und somit wäre nun in Paris, zu Gunsten des Götzen des Tages (ich sage des Tages, und glaube immer noch, nicht unrecht zu sagen), der Stab über Mozart gebrochen. Man wende mir nicht ein, das besagte Journal habe nur eine individuelle Meinung ausgesprochen und sein Urtheil könne daher als kein allgemeines gelten; im Gegentheil, dieses Blatt, welches mit Recht den Beisatz „von Paris“ führt, hat sich von jeher mit der Meinung der herrschenden Partei in Reihe und Glied gestellt. Also, nicht aus seinem Urtheile an sich (denn das zu äussern, hat jedermann ein Recht, wäre es selbst das verrückteste) mache ich ihm ein Verbrechen, sondern aus sei-

ner feilen Achselträgerei und Wetterwendigkeit. Denn so lange der Componist, welchen er Mozarten gegenüber stellt, noch nicht von der Regierung zum Director der Italiänischen Oper ernannt worden war, trat das *Journal de Paris* selbst in die Schranken gegen ihn, zu Gunsten Mozart's.

Da einmal von Sinnesänderungen die Rede ist, so möge hier noch einer andern gedacht werden, welche, obgleich das Gegentheil von der vorigen, dennoch gleich sehr erbärmlich ist, ich meine die des Hrn. Castil-Blase. Dieser allerneueste Französische musikalische Kunstrichter, dem man das Verdienst nicht absprechen kann, dass er ein Tonstück in seine materiellsten Bestandtheile zu zerlegen, das heisst, dass er zu bestimmen vermag, ob ein Tonstück Freude, oder Leid anzeige, je nachdem es aus Dur oder Moll geht, oder ein Allegro, oder Adagio ist, hat sich, ehe Hr. Rossini nach Paris kam, als den unermüdlichsten Verfechter von dessen Vortrefflichkeit bewiesen. Plötzlich ist jetzt Hr. Castil-Blase in einen andern Ton übergegangen: es begegnet ihm nicht selten, seinen Schutzling zu tadeln, ja, anderer Meinung zu sein, als er, zum Beispiele, Triolen zu verlangen, wo Hr. Rossini Achtel gesetzt hat; er ist sogar muthig genug gewesen, den Namen desselben seit der letzten Zeit nicht ein einziges Mal mehr neben Mozart's Namen zu setzen. Folgendes sind, so schreibt man mir, die Gründe dieser plötzlichen Sinnesänderung. Hr. Castil-Blase hat, wie jedermann weiss, den Rossinischen Barbier von Sivilien für das zweite Französische Theater (Odeon, welches seit zwei Jahren auch Opern ge-

ben darf) in's Französische übersetzt und davon den sogenannten Autortheil (*part d'auteur*) gezogen. Wie gross dieser gewesen, wird nicht gemeldet; aber wahrscheinlich ist ihm nicht allein der Text, sondern auch die Musik, da diese hin und wieder Veränderung erlitten, bezahlt worden. Ausserdem ist er willens gewesen, nach und nach alle Rossinischen Opern mit einer Französischen Uebersetzung zu versehen und sie in Paris und dem übrigen Frankreich vorstellen zu lassen. Dieser Plan war nicht übel ausgedacht. Golang er; so war Hr. Castil-Blase unter Brüdern jährlich seine fünf- bis sechstausend Thaler werth. Aber da erschien Hr. Rossini in Paris und erklärte, er werde fortan dergleichen Uebersetzungen unter seiner persönlichen Aufsicht besorgen lassen und von den Theatern auch für die Musik den gesetzmässigen Autortheil verlangen. Ein harter Schlag für Hrn. Castil-Blase! Denn nun ward ihm auch seine Einnahme vom Barbier von Sivilien geschmälert, dessen *part d'auteur*, wie es heisst, Hr. Rossini sich ebenfalls zugeeignet haben soll, besonders, nachdem er durch seine Anstellung bei der Italiänischen und nachher bei der grossen Oper, in Französische Dienste getreten, also wenigstens mittelbar nationalisirt worden ist. Ausserdem, sagt man, hat es Hr. Rossini, der wirklich die sehr schätzungswerthe Eigenschaft besitzt, sich aus den Journalisten, wie überall aus Lob und Tadel, nichts zu machen, an persönlicher Aufmerksamkeit gegen Hrn. Castil-Blase fehlen lassen. Bedarf es mehr, um die jetzige Palinodie des letztern zu erklären? Uebrigens hat, wie mir mein

Correspondent meldet, Hr. Rossini nicht auf den Lorbeeren ausgeruht, welche ihm bei Gelegenheit seines Krönungs-Gelegenheitstücks: *Il Viaggio di Rheims*, von den ministeriellen Blättern gestreut worden sind, obgleich das Publicum von dieser Rhapsodie, in welcher der Componist ebenfalls rhapsodisch geworden ist, keine Notiz genommen hat. Hr. Rossini, dem davon eine Ahnung vorgeschwebt haben mogte, hatte sich, wie man sagt, geweigert, diesen Text in Musik zu setzen und einen andern, mit einer zusammenhängenden Handlung, sei diese gleich unsinnig, verlangt; aber der Dichter, Hr. Bellocchi, ist ausser Stande gewesen, eine solche zu erfinden, und somit hat sich Hr. Rossini wider Willen an jenen Text *à tiroirs* machen müssen. Ausser seinem, für das grosse Operntheater unter dem Titel: *Le Siège de Corinthe*, eingerichteten Mahomet, welcher fortwährend mit Beifall gegeben wird, beschäftigt ihn jetzt auch die Einrichtung seines Moses, welcher, mit einigen neuen Stücken versehen, auf demselben Theater gegeben werden soll.

Donzelli ist von neuem auf dem Italiänischen Theater erschienen und hat kaum einen *succès d'estime* erhalten. So wie ich diesen Sänger während des ganzen hiesigen Carnevals von 1823 — 1824 in drei verschiedenen Opern erkannt habe, halte ich ihn für den ersten singenden Schauspieler, den Italien besitzt. Seine Stimme, das kräftigste, vollste Brustorgan, welches gefunden werden kann, entbehrt freilich sowol durch diese ihre Natur, als durch den verständigen Gebrauch, den der Künstler von ihr macht, jener zerbrech-

lichen Biegsamkeit, welche das Eins und Alles der verweichlichten Ohren von heut zu Tage ausmacht. Es lässt sich zwischen Donzelli's Organe und dem der übrigen berühmten und berüchtigten Sänger, zum Beispiele, eines Hrn. David und Consorten, keinen treffendern Vergleich treffen, als zwischen einer Eiche und einem Schilfrohre: sicher wird niemand dem letztern zum Verdienste anrechnen, dass es sich vom Winde hin und her bewegen, ja zerbrechen lässt, während erstere unbeweglich steht. So auch Donzelli: er besitzt zu viel giganteske Stärke, als dass es dem windigen Modegeschmacke hätte gelingen können, Einfluss auf ihn auszuüben. Dazu kömmt ein anderer Grund, warum Donzelli's Stimme eine volle, consistente Masse hat bleiben müssen, ohne sich in einzelne Splitterchen zu zerstückeln: er hat stets auf den grössten Theatern Italiens gesungen, in S. Carlo zu Neapel, Argentina zu Rom, alla Scala zu Mailand, u. s. w., und nur, so viel ich weiss, in grossen Opern, folglich nie Gelegenheit gehabt, zu der beliebten Nuancir- und Fistulirmethode seine Zuflucht zu nehmen, im Gegentheile stets Kraft genug in sich verspürt, im Aufwande seines vollen Organs zu reussiren, ohne zu Winkelhelfen seine Zuflucht zu nehmen. Donzelli, auf einmal nach Paris in die Nadelbüchse des dortigen Favarttheaters versetzt, welches, um mich, der Versinnlichung wegen, einer Hyperbel zu bedienen, in seinem ganzen Umfange kaum so gross ist, als die einzige königliche Loge in S. Carlo zu Neapel, muss sich dort ausnehmen, als wollte ein lebendiger Schauspieler unter den Glie-

derpuppen eines Marionettentheaters spielen. Dass dieser Sänger in Paris nicht gefallen hat und nie gefallen wird, gereicht ihm bei jedem Sachverständigen zur Ehre, nicht aber, dass er sich in die Lage versetzt hat, dort nicht zu gefallen. Daran ist die *auri sacra fames* Schuld, das Beiwort im Französischen Sinne genommen. Wenn schon jedes andere Talent einer Pflanze zu vergleichen ist, welche nur mit mehr oder minderer Einbusse ihres quantitativen und qualitativen Werths aus dem einheimischen, in einen fremden Boden versetzt werden kann; so befinden sich besonders die Italiänischen Sänger in diesem Falle: ausser ihrem Vaterlande geht ihnen nicht allein der Enthusiasmus und jener Glanz ihrer Leistungen ab, welchen ich den ästhetischen *lustre* nennen möchte, sondern sie müssen auch, in der Regel, am materiellen Gehalte der Stimme einbüssen. Nichts desto weniger werden sie von übermässiger Gewinnsucht (die erlaubte würden sie in Italien befriedigen können) angetrieben, ihr Vaterland zu verlassen, und den Verlust ihres Talents mit einem mehr oder mindern Geldgewinne zu ersetzen. Dabei verlieren sie selbst freilich nicht; aber die Kunst geht darüber verlohren. Denn dass die Oper in Italien mit jedem Tage immer mehr verfällt, daran ist allein das Auswandern der vorzüglichsten Italiänischen Künstler Schuld. Ehemals, als noch (aus Gründen, welche im besseren Klima, in der ruhigern, unbewegtern Gemüthsstimmung und in andern Umständen lagen) der Mangel an Stimmen nicht so gross war, als heut zu Tage, als noch in den meisten grösseren Ita-

liänischen Städten öffentliche Singschulen existirten, wo Knaben und Mädchen, wenn Talent in ihnen lag, unentgeldlich und zwar mit dem ersinnlichsten Fleisse im Gesange unterrichtet wurden, und endlich, als die noch nicht allenthalben verhotene Operation der musikalischen Welt jährlich eine Menge Discantsänger gewann, welche jetzt, ohne Ersatz dafür zu bekommen, gänzlich verlohren gehen, da konnte Italien von seinem Ueberflusse andern Ländern abgeben und blieb selbst noch überreich genug. Unter den jetzigen Umständen könnte man es wirklich den Italiänischen Fürsten verzeihen, wenn sie das Auswandern ihrer einheimischen Künstler in fremde Länder untersagten. Komme ich wieder auf Donzelli zurück; vielleicht geht seinem Organe jener nothwendige Umfang ab, welchen eine Stimme haben muss, um Tenor oder Bass zu sein, denn er hat die vollkommene Höhe eines Tenoristen (bis zum hohen c mit voller Bruststimme) und die Tiefe eines mässigen Basssängers, nur mit dem Unterschiede, dass seine Stimme oben, wie ein hoher Bass und unten, wie ein tiefer Tenor klingt. Diese Charakterlosigkeit mag daran Schuld sein, dass er selbst in Italien den Enthusiasmus nicht erregt, den seine uhrigens vortreffliche, klangreiche Stimme und die vollendete Aushildung derselben verdiente. Auch sein Spiel ist bei weitem sinniger und kunstgerechter, als man es an den gewöhnlichen Italiänischen Sängern zu treffen gewöhnt ist.

Sievers.

Recensionen.

I. L. van Beethoven: Messe solennelle, en *ré* majeur; Oeuv. 123. *)

II. L. van Beethoven: Sinfonie, en *ré* mineur; Oeuv. 125. *)

III. L. van Beethoven: Grand Quatuor, in *ut dièze* mineur, (*cis*-moll) pour deux Violons, Alto, e Violoncelle; Oeuv. 131. *)

In Partitur, Stimmen, Clavierauszug, und anderen Arrangements. — Mainz und Paris, bey B. Schott's Söhnen; Antwerpen, bey A. Schott.

Wiewohl die, von der verehrlichen Redaction der Caecilia an mich erlassene, Aufforderung: meine Ansichten über obige Tonwerke in diesen Blättern niederzulegen, mir höchst ehrenvoll erscheinen muss, und ich das meinen geringen Fähigkeiten geschenkte Vertrauen im vollsten Umfange zu schätzen weiss, so kann ich demungeachtet einige Verlegenheit nicht bergen.

Die genannten Compositionen fallen — wie bekannt — schon in die jüngste schaffende Epoche des verewigten Meisters; sind demnach noch unmöglich genugsam gehört, und — was natürlicherweise daraus hervorgeht — weder ganz erfasst, begriffen, erkannt, noch in ihrer vollen Ausdehnung, mit allen seltsamen, oft ans Wunderbare gränzenden Combinationen, vollkommen verstanden worden. —

Nur dadurch wird es also erklärbar, wie z. B. Beethovens fanatische Verehrer in diesen Schwanengesängen das Höchste erblicken, was jemals aus seiner fruchtbaren, rastlos thätigen Feder geflossen, während Andere, vom blinden Enthusiasmus Unbefangene, darin häufige Spuren eines schon kränkelnden Geistes, einer zum aussergewöhnlichen gewaltsam angespornten, durch speculatives Studium überreizten Phantasie, zu gewahren vermeinen.

So kann es denn nicht anders kommen, als dass dem freymüthigen Beurtheiler das unvermeidliche Loos droht, entweder von Ersteren — bey einem, auch noch so mild

*) Vergl. Caecilia Bd. VIII, Hft 29, S. 231 — 261; — Band IX, Hft. 33, S. 22 — 49.

ausgesprochenen, durch Beweisstellen documentirten Tadel, als Majestäts-Verbrecher angeklagt zu werden, indese die Moderatisten in jedem, noch noch so gerechten Lobe, sofern es nur mit ihrer eigenen, vielleicht vorgefassten Meinung im Widerspruche steht, bloss Schmeicheley, oder Ignoranz, oder wohl gar confraternn Partheylichkeit zu erkennen, sich berechtiget wähnen. —

In letztre Kategorie rubrizirt zu werden, mues Schreiber dieses um so mehr, und gerade von allen Jenen befürchten, welchen ein über drei Decennien bestandenes freundschaftliches Verhältnise zu dem Entschlafenen kein Geheimniss blieb. Dieses festgeschlungene Band wurde die ganze, lange Jahres-Reihe hindurch auch nie irgend gelockert; nie durch einen, selbst noch so geringfügigen Zwiste gestört. Nicht, als ob wir beide stets und immerdar eines und desselben Sinnes gewesen wären, oder seyn hätten können: vielmehr sprach sich jeder frey und unverholen aus, wie ers eben aus geprüfter Ueberzeugung fühlte, und als wahr erfand, fern von allen sträflichen, egoistischen Eigendünkel, dieso seine differirende Ansichten und Glaubens-Meinungen dem Gegenpart als infallibel aufdringen zu wollen. Ueberhaupt war Beethoven viel zu gerade, offen, und tolerant, um Jemanden durch Misebilligung, oder Widerspruch zu kränken; was ihm nicht behagte, pflegte er nur recht herzlich zu belachen, und wohl glaube ich mit Zuversicht behaupten zu können, dass er sich, wissentlich wenigstens, nie in seinem ganzen Leben einen Feind zuzog; nur, wem seine Eigenheiten fremde waren, der mochte sich auch in seinem Umgange — ich spreche von einer frühern Zeit, als ihn noch nicht das Unglück der Taubheit getroffen — vielleicht nicht so ganz ordentlich zurechte finden. Wenn Beethoven dagegen bey manchen, meist sich ihm selbst aufgedrungenen Protectoren, mit seiner derben Geradheit wohl mitunter das Kindlein sammt dem Bade verschüttete, so lag die Schuld einzig darin, dass der ehrliche Deutsche stets das Herz auf der

Zunge trug, und alles besser, als zu hofieren, verstand, auch — der eigenen Werthe bewusst — sich nie zum Spielball der eitlen Launen seiner, mit dem Namen und der Kunst des gefeyerten Meisters sich brüstenden Mäcenaten entwürdigen liess. — So war er denn nur von jenen verbannt, welche sich die Mühe verdrissen liessen, den scheinbaren Sonderling kennen zu lernen. —

Als er den Fidelio, das Oratorium Christus am Oelberge, die Symphonien in *Es*, *c*-moll und *F*, die Pianoforte-Concerte in *c*-moll und *G*-dur, das Violin-Concert in *D* componirte, wohnten wir beyde in einem und demselben Hause, besuchten fast tagtäglich, da wir eine Gerçon-Wirthschaft trieben, selbander das nehmliche Speisehaus, und verplauderten zusammen manch unvergessliches Stündchen in collegialischer Traulichkeit; denn Beethoven war damals heiter, zu jedem Scherz aufgelegt, frohsinnig, munter, lebenslustig, witzig, nicht selten auch satyrisch; noch hatte ihn kein physisches Uebel heimgesucht; kein Verlust seines, sonderlich dem Musiker so höchst unentbehrlichen Sinnes seine Tage getrübt; nur schwache Augen waren ihm aus früher Kindheit als Nachwehen der bösartigsten Pocken-Seuche zurückgeblieben, und diese zwangen ihn, schon im angehenden Jünglingsalter zu concaven, sehr scharfen Brillen-Gläsern seine Zuflucht zu nehmen. —

Von den oben angeführten, in der gesammten Musikwelt als Meisterwerke anerkannten Schöpfungen liess er mich jedes vollendete Tonstück alsogleich am Piano hören, und verlangte mir, ohne mir lange Zeit zum Besinnen zu gönnen, auch unverzüglich mein Urtheil darüber ab; solches durfte ich freymüthig, unumwunden geben, ohne befürchten zu müssen, einen, ihm wildfremden, gar nicht innewohnenden After-Künstlerstolz damit zu verletzen. Die Symphonien und Concerte, welche er bey einem Benefizen im Theater an der Wien zum erstenmale producirte, das Oratorium, und die Oper, studierte ich selbst, nach seiner Angabe, mit dem Sänger-Personale ein, hielt

alle Orchester-Proben, und leitete persönlich die Vorstellungen; beym Vortrage seiner Concert-Sätze lud er mich ein, ihm umzuwenden; aber — hilf Himmel! — das war leichter gesagt, als gethan; ich erblickte fast leuter leere Blätter; höchstens auf einer oder der anderen Seite ein paar, nur ihm zum erinnernden Leitfaden dienende, mir rein unverständliche egyptische Hieroglyphen hingekritzelt; denn er spielte beynahe die ganze Prinzipal-Stimme bloss aus dem Gedächtnisse, da ihm, wie fast gewöhnlich der Fall eintrat, die Zeit zu kurz ward, solche vollständig zu Papiere zu bringen. So gab er mir also nur jedesmal einen verstohlenen Wink, wenn er mit einer dergleichen, unsichtbaren Passage am Ende war, und meine kaum zu bergende Aengstlichkeit, diesen entscheidenden Moment je nicht zu verabsäumen, machte ihm einen ganz köstlichen Spass, worüber er sich noch bey unserm gemeinschaftlichen, jovialen Abendbrote vor Lachen ausschutten wollte.

Wenn das widerlich klingende Sprüchlein: *propria laus sordet*, mir nicht in die Ohren tönte, so möchte ich es wohl selbst bekennen, dass er mich recht gut leiden konnte, mir herzlich zugethan war, und auch einige Stücke auf mich hielt. —

Vorstehendes *Exordium*, mit welchen ich allen denjenigen, die somit mich allenfalls von einem günstigen Vorurtheil bestochen wähnen, gleichsam die Waffen gegen mich selbst in die Hände liefere, mochte ich auf keinen Fall als überflüssig angesehen wissen; es war mir eben hauptsächlich darum zu thun, gerade den wahren Standpunkt meines amicalen Verhältnisses zu dem heimgegangenen Kunstbruder so bestimmt und erschöpfend, wie nur immer möglich, zu bezeichnen, um mir, unbeschadet desselben, die freye, unbefangene Beurtheilung seiner Kunst-Producte vorbehalten zu können. Der an sich so lobliche, auf die reinste Humanität basirte Grundsatz: »*De mortuis non nisi bene*,« zeigt sich hier um so weniger anwendbar, als er ausschliesslich auf den mora-

kachen Menschen sich besieht, und diesen unbedingt vom schaffenden Künstler gesondert werden muss; wiewohl es auch, bezüglich des Ersteren, nicht der geringsten, schonenden Nachsicht bedürfte, da Beethovens menschenfreundliches Herz, sein edler, den Nächsten mit uneigennütziger Liebe, mit theilnehmendem Wohlwollen umfangender persönlicher Character so rein und makellos war, dass selbst Neid, Scheelsucht und Verläumdung, den kleinsten Flecken aufzuspüren, fruchtlos sich abgemüht haben würden. —

Was ich nun also über die, am Eingange bezeichneten drey Werke zu sagen habe, ist mein eigenes, sorgfältig geprüftes, in bester, wahr erfundener Ueberzeugung begründetes Urtheil; kein anmassender, mit Unfehlbarkeit sich brüstender Machtspruch; kein apodictisches Kriterium; jeder denkt, und fühlt anders; jedem bleibe seine Ansicht unbenommen; jeder möge davon halten, was ihm gut dünkt; — gelingt es nur übrigens diesem Aufsatze, hier und da irgend einen empfänglichen Kunstfreund, welcher hinsichtlich der zu besprechenden Compositionen mit sich selbst noch nicht ganz im reinen ist, dahin zu vermögen, demselben seine volle, ungetheilte Aufmerksamkeit zu widmen, und den Kunstjüngern manche, hoffentlich nicht unwichtige Fingerzeige, nebst dem Gesichtspunkte anzugeben, wovon sie beym strengen Studium dieser, wahrlich keineswegs leicht zu dechiffrirenden Partituren ausgehen mögen, — dann, ist auch mein erster, einzig beabsichtigter, den Verfasser beneidenswerth lohnender Entzweck erreicht. —

I) Die Messe.

Schon beym ersten Anblick zeigt sich, dass die *Missa*, deren Partitur 299, keineswegs weitläufig gestochene Folio-Platten umfasst, die gewöhnliche Länge dieser Kirchenstücke, und dass, den darunter vorgeschriebenen religiösen Funktionen angewiesene Zeitmass weit, — wenigstens zwiefach überschreitet. Als der verewigte Meister mit

voller Seele daran arbeitete, wollte und musste er — wie es ihm eben sein Genius eingab — rein, ganz, und erschöpfend sich aussprechen. Vergessend alles Ausserwesentliche, ohne Rücksicht auf conventionelle, den hehren Phantasieflug nur beengende Formen, auf, durch Tradition seit Jahrhunderten fortgepflanztes Herkommen, verfolgte er, mit jener, seine Individualität vorzugsweise characterisirenden Beherrlichkeit, die im Geiste sich darstellende Bahn; so entstand denn das kolossale Werk: ein geistliches Oratorium über die Textworte des *Missale!* —

Dass aber eben dadurch dieser Riesen-Arbeit — hinsichtlich der allgemeineren Verbreitung, und so wünschenswerthen Gemeinnützigkeit, ein nur allzufühlbarer Nachtheil erwachsen würde, war mit Evidenz vorher zu verkünden, und kann auch nicht wohl geläugnet werden. Denn, abgesehen, dass bey solch voluminöser Ausdehnung, die vier Solo-Stimmen gleich dem Chore, höchst anstrengend beschäftigt sind, und sehr wenig Ruhepuncte zur Erholung geniessen, auch mit so bedeutenden Schwierigkeiten zu kämpfen haben, welche nur von fest musikalischen, tüchtig routinirten Capellisten glücklich überwunden werden mögen; — so erheischt nicht minder das vollständige, durch zwey Paar Hörner, und drey Posaunen verstärkte, reich, und meist wahrhaft originell figurirte Orchester selbst in den einzelnen Parthien erprobte, einer nicht gewöhnlichen Aufgabe vollkommen gewachsene Ripien-Spieler, und ohne theilweise sehr genaue Vor-Einübung, ohne verhältnissmässige, gleichförmig abgewogene starke Besetzung, ohne zahlreichen, mit Liebe, Aufmerksamkeit, ächten Kunsteifer, grösstmöglichste Sorgfalt und Umsicht abgehaltene und geleitete Gesammt-Proben, lässt sich auch schlechterdings kein erfreuliches, den Ideen des Schöpfers im vollsten Umfange entsprechendes Resultat verbürgen. —

Der in diesen Blättern angewiesene Raum erlaubt es auf keinen Fall, jeden der einzelnen Sätze periodenweise

zu analisiren; auch würde es zu keinen recht befriedigenden Zwecke führen, und ohne dem planmässig vorgenommenen Studium der Partitur dennoch nur einen mangelhaften — bey bedingter Entbehrung hinreichend ausführlicher Notenbeyspiele — kaum verständlich erklärenden Abriss des complicirten Tongemäldes zu gehen fähig seyn. So sieht sich denn der Beurtheiler einzig darauf beschränkt, eine Total-Uebersicht, eine Skizze des Planes, der Auffassung und Durchführung zu entwerfen, indem er das Eindringen in das kleinste Detail dem Kunstverständigen zur eigenen Forschung überlässt. —

Der erste Hymnus: *Kyrie eleison* (*D*-dur C, *assai sostenuto*) ist ein kindlich frommer Bittgesang, in rein patriarchalischer Einfachheit empfangen, angelegt, und fortgesponnen. Die Instrumentalpartie giebt zuvörderst das ungemein klare Thema an, welches denn vom Chore, mit eingemengten Exclamationen der vereinzelten Solo-Stimmen, übernommen wird. Alles wandelt ruhig, und schmucklos, in getragenen Viertel- und Halb-Noten, unter wenigen, doch wirksamen Modulationen auf geebneten Pfade seinen gemessenen Pilger-Schritt; das Saiten-Quartett ist meistens nur begleitend gestellt; die Bläser den Gesang in melodischen Combinationen führend und unterstützend. Nach einem *Inganno* auf der Ober-Mediante (*Fis-dur*) ändert sich Tact- und Zeitmass; die Worte: *Christe eleison* werden als „*Andante, assai ben marcato*, 3/2[16] — zu einem mässig langen *Fugato* benützt, (Fig. I. des beiliegenden Notenblattes) in dessen zwey Subjecte die Solo- und Chorstimmen wechselweise sich theilen. Nach dem austönenden *fis*-moll-Accord tritt wieder mit der hellen *D*-dur-Harmonie, so eigentlich ganz unerwartet der Einleitungssatz, (*Tempo primo*) in seine angestammten Rechte, nur mit geringen Veränderungen, worunter jedoch die zarte Ausweichung ins noch barliche *G*-dur besonders wohlthätig beruhigend erscheint; und so, als ein vollkommen in sich abgeschlos-

aenea, Ganzes, verhallen allmählich die mild freundlichen Sphären-Klänge. —

Zweyte Hymne: *Gloria in excelsis Deo* (*Allegro vivace*, 3/4, *D*-dur) — Hehrer, durch alle Welten laut aufjauchzender Jubel! Die Violinen, Violen, und Violoncella schwirren, nimmer müde, in sechszehntheiligen Progressionen hoch empor, wozu die Bässe die simplifizirten Grundnoten anschlagen, das blasende Orchester mit Ausfüllungs-Intervallen accordirt, und die Stimmen, *per Octavam* canonisch antwortend, sich beygesellen. Urplötzlich kehrt mit der, von den Hornern *tasto Solo* gehaltenen Dominante, tiefe, heilige Stille ein, indem der Chor: „*Et in terra pax*" leise dazu flüstert. Alsdann wieder zum „*laudamus, glorificamus te*", die anfängliche, rauschende Begleitungs-Figur, mit einem neuen, fugirten Motiv, und so fort, bis, nach einer überraschenden Transition ins *C*-dur, die Bläser mittelst Rückung in die kleine Terz, die *B*-dur-Tonleiter vorbereiten, worin die Solo- und später auch die Chorstimmen — *meno Allegro* — in einer weichen Cantilene das: „*Gratias agimus tibi*", nachahmend intoniren. Beym: „*Domine Deus, rex coelestis*", finden wir uns mit dem Hauptthema in *Es*-dur, und auf dessen kleinen Septimen-Accord — *As* und *Gis* enharmonisch verwechselt — zu dem Kraftausruf: „*pater omnipotens!*" wie durch einen Zauberschlag abermals in die Tonica, *D*-dur, zurückgeworfen. „*Domine, fili unigenite*", sprechen wieder sanft die Solisten, und feurig fällt der Chor ein, in *F*-dur: „*Domine Deus, agnus Dei!*" Einen eigenen Abschnitt bildet das: „*qui tollis, peccata mundi*", (*Larghetto*, 2/4) alternirend den acht Stimmen zugetheilt, mehrere Tonarten — *d*-moll, *B*-dur, *F*-dur, *Des*-dur, *fis*-moll, *D*-dur, also rasch durchschweifend, dass die Sänger sich wacker zusammen nehmen dürfen, und das Gehör kaum den wundersamen Fortschreitungen zu folgen vermag. — *Allegro maestoso*, *D*-dur, 3/4, beginnt endlich unter einem leisen Paukenwirbel auf A, als Unter-Terz der

Schlussnote *Cis*, das: „*Quoniam tu solus sanctus*“ gleichfalls mit der wogenden Violin-Bewegung, übergehend in ein *Allegro*, *ma non troppo*, 4/4 Takt, zur Schlussfuge, deren *Dux* und *Comes* (Fig. II.) alsogleich von den Oboen, Clarinetten, Violinen und Violen das Contrathema (Fig. III.) erhält, mit poetischer Freyheit, *per arsin et thesin*, contrapunktisch, wahrhaft glänzend ausgearbeitet wird, und vorzüglich interessant bey der ersten Engführung sich gestaltet, wo selbst als Fundamentalbasis, ein *canto fermo* gelegt ist: (Fig. IV.)

Nochmals restringirt, mit Zwischenharmonien, ertönt das Motiv im *più Allegro*, *alla breve*, mit dem zerschnittenen Choral; darauf von allen Stimmen, im mächtigen Einklange, unter der dröhnenden Tonica sämmtlicher Blechinstrumente und der donnernden Panke, indem es zuletzt von dem allerersten Theme: „*Gloria in excelsis Deo*“ (*Presto*, 3/4) abgelöst wird, und auch, plagalartig endonzirend, mit diesem Freudenruf, determinirt, fast gewaltsam abbrechend, schliesst. —

Die dritte Hymne: „*Credo in unum Deum*“, steht in *B*-dur; (*Allegro non troppo*, 4/4). Drey volle Accorde: *Es*, *F*, und *B*, mit der Achtel-Note, *G*, als Aufstreich, vom blasendon Orchester in breiten Massen gehalten, vom Quartett kurz erpeggirt, formiren den Eingang; die Stimmen treten wieder in freyen Imitationen hinzu; sie sind ungewöhnlich hoch gelegt, sonderlich die Soprane, welche ins hohe $\overline{b}$ klimmen, und mehrere Tacte lang dort verweilen müssen. Die Figuration ist durchgehends lebendig, und alles in rastloser Activität. Das Hauptthema: „*Credo*, *Credo*“, kehrt nach Absingung mehrerer Glaubensartikel, mannigfaltig geformt, wieder, deren einige, z. B. „*ante omnia saecula*“, und: „*qui propter nos homines*“, im unheimlichen *Sotto voce* — wahrscheinlich blos des Contrastes wegen — angestimmt werden. Sprünge, wie Fig. V, verlangen grosse Sicherheit im Vortrag, und bleiben für Ripienisten jederseit eine gewagte Zumuthung, — „*Et incarnatus est*“, *Adagio*, *D*-moll, nehmen sich

die vier Solo-Stimmen stufenweise ab, und der Chor bekräftigt den Spruch, dumpf murmelnd, im eintönigen tiefen *e*; Clarinett und Fagotts begleiten mit getragenen, *piano* abgestossenen sechzehntheiligen Noten; die Saiteninstrumente unisonirend mit den Sängern, und die Triller-ähnliche Figur der ersten Flöte beym: „*de spiritu sancto*“ Fig. VI. scheint vielleicht auf den in Tauben-Gestalt flatternden Himmelsboten anzuspielen. — Zwölf Tacte, (*Andante*, *D*-dur, 3/4) sind den Worten: „*et homo factus est*“, gewidmet; alsdann, zum: „*crucifixus*“, wendet sich der Satz wieder nach moll (*Adagio espressivo*) und ruht, als er sich in einem Zirkel seltsamer Modulationen gedreht, auf dem isolirten *G* aus. — „*Et resurexit*“ rufen alle Stimmen allein; Fig. VII; hierauf, nachahmend sich verfolgend, mit allmählig hinauwachsenden Instrumenten verstärkt: „*et ascendit in coelum*“, und so fort, bis: „*cujus regni non erit finis*“, wornach sich abermals das Zeitmass verändert, und das Hauptthema, worüber einzelne Stimmen ein Contrasubject durchführen, in *F*-dur, *Allegro non troppo*, neuerdings ertönt. Mit dem: „*et vitam venturi saeculi*“ beginnt die Doppelfuge: Fig. VIII. Sie ist bedeutend schwer auszuführen, da das *Tempo* sehr gemässigt ist, und das Haupt-Subject recht ponderirt vorgetragen seyn will. Die Sopranisten, wenn sie im hohen $\overline{b}$ frey einsetzen müssen, mögen allerwege sehen, wie sie damit zu Stande kommen. Nach einer ansehnlich breiten Ausarbeitung beyder Motive treten noch — im *Allegro con moto* — zwey neue Gegensätze hinzu: Fig. IX. und X. Gemäss den contrapunctischen Gesetzen vereinen sich alle, scheinbar so heterogene Bestandtheile, und über einem Orgelpunkt wird die kräftige Engführung angebracht. Nach einer Halbcadenz auf der Dominante, intoniren die Solisten, öfters mitunter vom Chor leise begleitet, das Segenswort: „*Amen*“, und der gänzliche Schluss ist allzu originell geformt, als dass er hier mit Stillschweigen übergangen werden dürfte: Fig. XI.

Fig. I.)

Sopr. Christe Christe elei - - - son Christe Christe

Alto Christe Christe elei - - - son

Tenore elei - - - - - - - - - son Christe Christe

Basso Christe Christe Christe Christe

Fig. II.)

Tenore Jn glo - - - -

Basso Jn glo - - - - - - - - - - - - ria Dei pa-tris a - - men a -

- - - - ria Dei pa-tris a - - Alto Jn glo - - - -

- - men a - - - - - - - - - - - - men a - - - men a -

Fig. III.)

Clar. et Oboe

Viole

Viol. 2do

Fig. IV.)

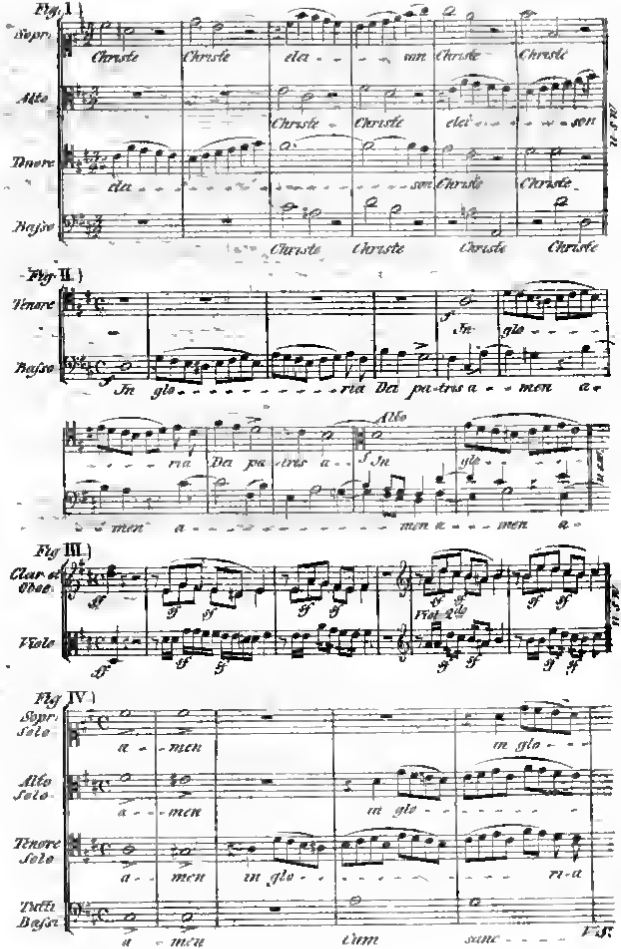
Sopr. Solo a - - men in glo - - -

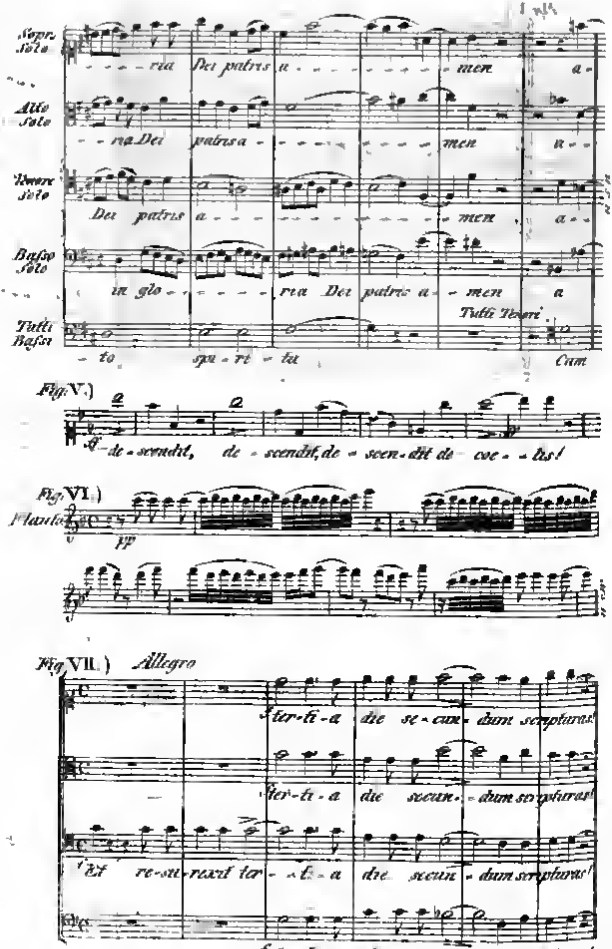
Alto Solo a - - men in glo - - - - - - - -

Tenore Solo a - - men in glo - - - - - - - - - - - ri-a

Tutti Basso a - men Cum sanc - - - -

Google




Soprano Solo
ria Dei patris a men a
Alto Solo
ria Dei patris a men a
Tenore Solo
Dei patris a men a
Basso Solo
in glo ria Dei patris a men a
Tutti Tenori
Tutti Basso
to qui tu Cum
Fig. V.)
de scendit, de scendit de scen dit de cve tus!
Fig. VI.)
Flauto
pp
Fig. VII.) Allegro
ter ti a die se cun dum scripturas
ter ti a die secun dum scripturas
Et re sur rexit ter ti a die secun dum scripturas
f ter tia die secun dum scripturas!

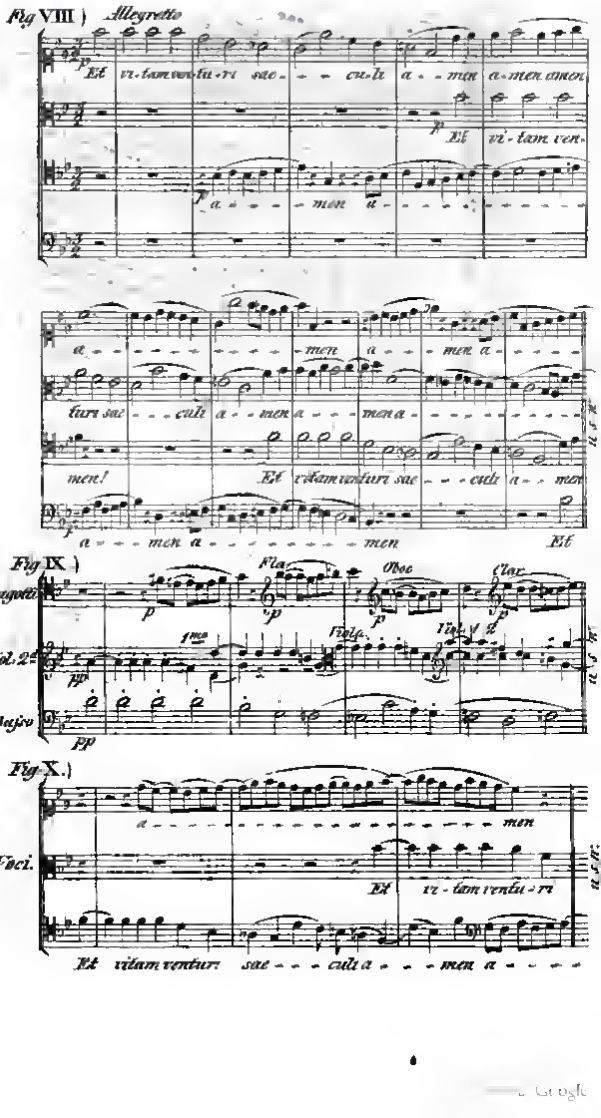


Fig VIII) Allegretto

Et vi-tam ventu-ri sae - - - cu-li a - - men a-men amen

Et vi-tam ven-

a - - - - men a - - - - - - - - - - - -

a - - - - - - - - - - men a - - - men a - - - - -

turi sae - - - culi a - - men a - - - men a - - - - - - - - - - -

men! Et vitam venturi sae - - - culi a - - men

a - - - men a - - - - - - - - - men Et

Fig IX)

Fagotti

Fla

Oboe

Clar

Viol. 2d

1mo

Viola

Viol. 1 2

Basso

Fig X.)

a - men

Voci.

Et vi-tam ventu-ri

Et vitam venturi sae - - - culi a - - - men a - - - -

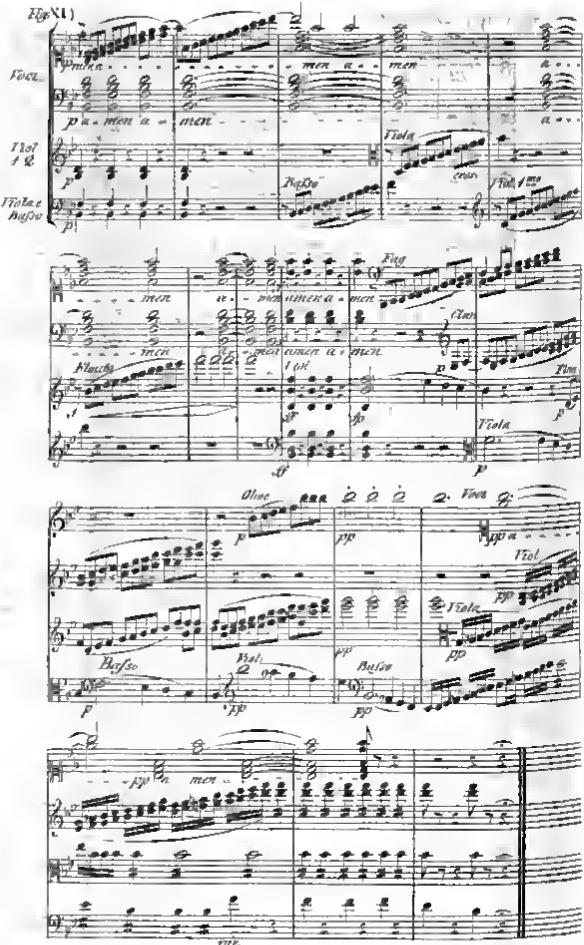


Fig. XI
Voce
Viol 1 2
Viola e Basso
Viola
Basso
Fag
Clar
Flauto
Viol
Oboe
Voce
Viol
Basso
Viola
Basso
pp
pie

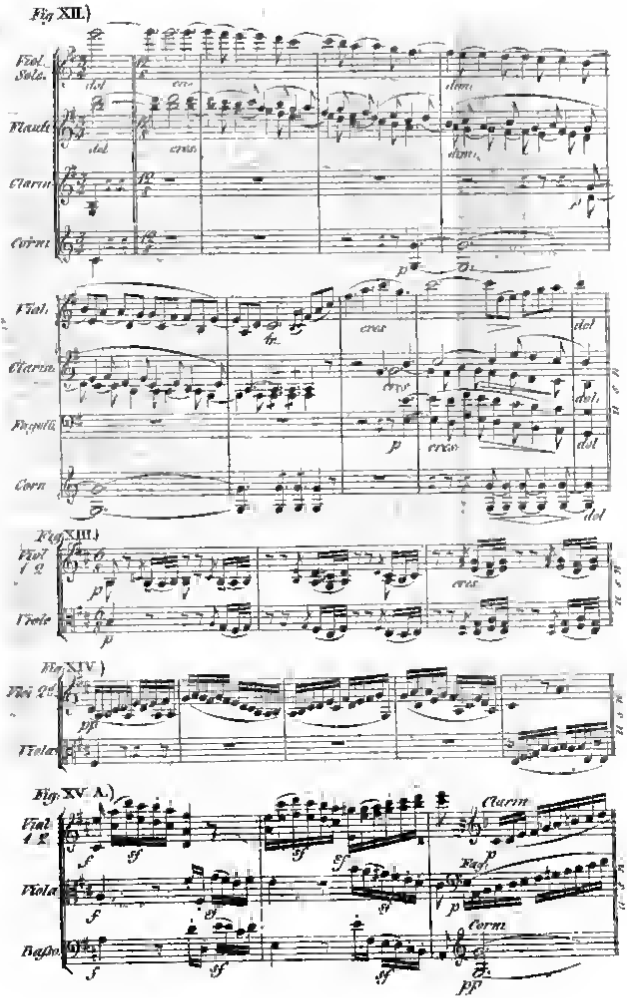


Fig. XII.)
Viol. Solo.
Flauti
Clarin.
Corni
dol.
cres.
Viol.
Clarin.
Flauti
Corni
Fig. XIII.)
Viol. 1 & 2
Viole
Fig. XIV.)
Viol. 2d.
Viole
Fig. XV. A.)
Viol. 1 & 2
Viola
Fagot
Clarin
Flauti
Corni

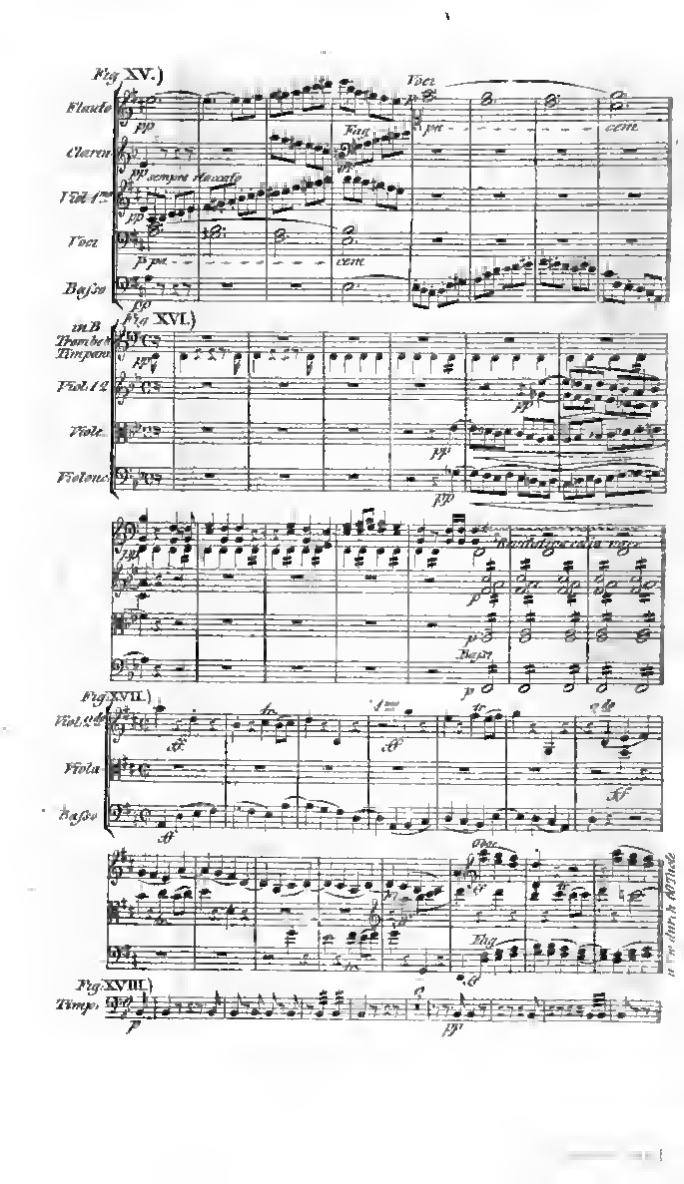


Fig. XV.)
Flauto
Clarin.
Viol. 1mo
Voci
Basso
Fig. XVI.)
in B
Trombe
Timpani
Viol. 12
Viole
Violonc.
Fig. XVII.)
Viol. 2do
Viola
Basso
Fig. XVIII.)
Timp.

Den vierten Hymnus: „*Sanctus*“, (*Adagio D*-dur, 3/4) leiten andächtig feyerlich, äusserst sanft, im gebundenen Style, die Contrabässe, Fagotts, Violoncells, Violen, Clarinette, und Horner, von welchen letzteren zwey in *D*, und eins in *E* stimmen, ein; dasselbe Motiv dieses *Ritornells* übernehmen sodann die vier Solostimmen, indem der Chor den ganzen, ziemlich gedrängt gehaltenen Satz hindurch schweigt. „*Pleni sunt coeli*“ ist ein glänzendes *Allegro pasante*, 4/4, mit üppiger, in wogenden sechzehntheiligen Lauf-Figuren dahinströmender Instrumentalbegleitung, und: „*Osunnu in excelsis*“, ein lebhaftes *Presto* im 3/4 Tact, beyde als kurze *fugato's* behandelt. Anstatt dass, während der Consecration vorgeschrichenen Orgelspiels, hat unser Componist eigens ein Präludium für Bässe, Violoncells, Violen, sehr tief gelegte Flöten, und Clarinette gesetzt, — *Sostenuto G*-dur, 3/4, — dessen sinnig erfasster, demüthig frommer, wahrhaft religiöser Charakter der heiligen Handlung am Altare vollkommen entspricht. Schon auf dem letzten Tacte tritt, in eben derselben Tonart, eine Solo-Violine ein, die Uebergangs-Brücke bildend zu dem sich anschliessenden „*Benedictus*“; Fig. XII. In diesem Geiste, analog, und consequent, ist das Ganze durchgeführt. Einem silberhellen Bächlein vergleichbar rieseln die süssen Melodien dahin. Lianenartig umrankt, und wie ein zarter Goldfaden schlingt und windet sich die Principal-Stimme in ihrem rein harmonischen Kreislaufe; das Sänger-*Quadricinium* ist bald zertheilt, bald innig verbunden, und alternirend mit dem Chor; die gewöhnliche Reprise des *Osunnu* aus dem *Sanctus* findet hier gar nicht statt; sondern diese Worte ertönen im unveränderten Farbenton und Rhythmus, — ein Lob- und Preisgesang himmlischer Heerscharen aus aetherischen Regionen. —

Die letzte Hymne: „*Agnus Dei*“, (*Adagio, h*-minor C) ähnlicht an Klarheit, Simplicität, Ausdruck und tiefem Gefühl zunächst dem *Kyrie*. Die 4 Hörner —

in *D* und *E* höchst effectreich benützt, so wie das gesangvoll behandelte blasende Orchester, und die beym Eintritt des Chors gesteigerte, achtelntheilige Violin-Bewegung, vereint mit der edlen, würdevollen Stimmenführung, bringt die schönste Wirkung hervor. —

Auf dem wesentlichen Septimen-Accord der Sub-Secunde *A* beginnen die Chöre die Bitte: „*Dona nobis pacem!*“ (*Allegro vivace*, *D*-dur, 6/8,) wenn die Bläser, das erste Fagott ausgenommen, welches die Harmonien durchschweift, in gebundenen Ausfüllungs-Fortschreitungen die Melodie führen, Violinen und Violen aber mit dieser, den ganzen Satz durch als stattig festgehaltener Prall-Figur (Fig. XIII.) accompagniren, die unmittelbar darauf, über die fugirten Singstimmen, von einer zweyten abgelöst wird, Fig. XIV. und nebst noch einem andern Paare, Fig. XV. A und B, die Haupt-Ingredienzen des Ganzen bilden. — Plötzlich erschallen — wie aus weiter Ferne herüber — im *Allegro assai*, *B*-dur, 4/4, die bisher noch unbeschäftigten Trompeten und Pauken: Fig. XVI. und unter dem so eben notirten, bis zur furchtbaren Stärke anschwellenden Saitenquartett, bald *colla voce*, bald im fixirten Zeitmass, stehnen einzelne Solostimmen ängstlich: „*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi!*“ und in die schneidend dissonirende, verminderte Septime, verwandelt zum Sext-Accord mit der falschen Quinte, fällt erschütternd der Chor: „*miserere nobis!*“ ein. — Augenblicklich wechselt wieder das Tempo primo, 6/8, und alle oben bezeichnete Figuren, noch vermehrt mit einer neuen der Rohrinstrumente, erhalten über dem contrapunctisch durchgearbeiteten Motiv der Sänger ihre volle Wirksamkeit. Eben so unerwartet geschieht der Eintritt eines *Presto*, worin die Stimmen ruhen, und blos der Orchester-Parthie ein analoges neues Fugenthema angewiesen ist: Fig. XVII. Abermals schmettern die Trompeten in *B* ihren kriegerischen Appell, im Einklang mit kräftig marlirten Paukenschlägen, zu dem „*Dona pacem*“ des Chors; der Solo-Sopran hält das hohe *as* vier

Tacte lang aus, die vibrirenden Violicen changiren ins *gis*, und mittelst der durchgehend berührten *A*-Harmonie finden wir uns wieder zu Hause, im wohlbekannten *D*-dur, Tempo primo, 6/8; — zum letztenmale concentriren sich sämmtliche Thomata; auch die exotische Pauke muss noch recht capricios ihren Senf dazu gaben: Fig. XVIII. und so, im Licht und Schatten verbreitenden Wechselspiele rauschender, und sanft aushauchender Zwischen-Perioden, wird endlich das allerdings etwas weit hinausgerückte Ziel mit einem kurzen, jedoch energischen Schluss-Ritornell erreicht. — — —.

Sollte nun Schreiber diess unumwunden Rechenschaft ablegen von dem Eindruck, welchen dieses Kunstwerk in ihm hervorbrachte und zurückliess, so muss er vorerst bemerken, dass er nur bezüglich der ersten, zweyten, dritten und fünften Hymne als Ohrenzeuge aufzutreten vermag, indem die vierte hier noch nicht zur öffentlichen Aufführung kam. Vor allen hat ihn das *Kyrie* und *Agnus* entzückt; tief ergriffen, wahrhaft erhoben, ja begeistert, und mit ähnlichen Empfindungen verspricht gleichfalls das rührende *Benedictus* auf das Herz einzuwirken. —

Minder befriedigt fand er sich durch das *Gloria* und *Credo*; so viele technische Kunst immerhin der Componist darin entfaltete, so mannigfaltige Züge ächter Genialität auch daraus hervorstrahlen. Der oftmalige, doch wohl gar zu häufige, nunmotivirte Wechsel des Zeitmasses, der Ton- und Tacterten, gibt ein zerstuchtes Bild, fast nur Bruchstücke eines selbstandigen Ganzen, und erzeugt gewissermasen jenes beengende Gefühl, so aus Mangel an Einheit, aus der gleichsam blue rhapsodischen Behandlungs-Weise zu entspringen pflogt; — nicht, als ob die vereinzelten Bestandtheile des inneren, wahlverwandten Zusammenhanges wirklich entbehrten: nur die Fäden desselben sind so sonderbar, eigenthumlich —, beynahe mochte man behaupten, zuweilen eigensinnig verschlungen, dass deren Entwirrung in der That nicht

leicht fällt, wiewohl auch in dieser Beziehung wiederholtes Hören eine folgenreiche günstige Veränderung des früheren Impulses hervorbringen dürfte. —

Unter den Fugen klingt jene auf die Worte: „*et vitam venturi saeculi*“ anfangs etwas matt und schleppend; später aber, bey beschleunigterer Bewegung, vermöge der bunten und krausen Figuren des Contresubjects, neigt sie sich fast zur Undeutlichkeit. —

Freymüthig muss Berichterstatter schliesslich gestehen, dass er am wenigsten mit dem „*Dona nobis pacem*“ ins Reine kam. Zu bewundern, zu verehren ist allerdings der offenbar daran gewendete eiserne Fleiss, die darin theoretisch-practisch entwickelten Kenntnisse in den verschiedenartigsten contrapunctischen Verzweigungen und Combinationen; jedoch, die demuthvolle Bitte einer andächtigen Gemeinde: „Herr! schenk uns den ewigen Frieden!“ sprechen diese Töne demungeachtet nicht aus. —

Was übrigens die wunderliebe Trompeten-Fanfarre, das eingemengte Recitativ, der fugirte, den Ideenfluss nur störende Instrumental-Satz, welcher nicht anders wie *Pontius* in unser Glaubensbekenntniss kommt, beym Lichte besehen eigentlich sagen will, — was die dumpfen, unrhythmischen, bizarren Pauken-Schläge im Grunde bedeuten sollen, mag der liebe Himmel wissen. Keiner fühlte sich berufen, den Meister diessfalls zu befragen; er selbst erklärte sich niemals bestimmt darüber, und nahm somit das Mysterium mit ins Grab. — — —

II.) Die Symphonie.

Schenken wir nun unsere volle, ungetheilte Aufmerksamkeit dem zweyten Werke, der neunten, und leider auch — letzten grossen *Symphonie*, welcher ein solches *Epitheton* mit Fug und Recht zusteht, da sie sowohl an Umfang, als hinsichtlich der materiellen, und spirituellen Bearbeitung selbst ihre älteren, so opulent ausgestatteten Geschwister noch überbietet. —

Das orste *Allegro*, — *D*-moll, 2/4 Tact — kündet sich sogleich als Sonderling an, denn, trügerisch, macht es uns nicht einmal mit dem Grundtone bekannt, indem das Hauptthema auf dessen Dominante beginnt: Fig. A, welches, der signalisirenden Terz ermangelnd, anfangs nur die Hörner mit der leeren, farblosen Quinte begleiten, wo sodann allmählig Clarinette, Oboen und Flöten in immer höheren Lagen beytreten, bis endlich, unter einer wirksamen Gradation, die gesammte Orchester-Masse in vereinter Kraft und Stärke das zweyte Motiv angibt: Fig. B.

Dieses führt wieder zum Einleitungssatze hinüber, der aber jetzt in der Tonica steht, und auf ähnliche Weise, anschwellend, nach *B*-dur moduliert, in welcher Tonleitor auch der erste, zu keiner gewöhnlichen Wiederholung bestimmte Theil förmlich abschliesst. —

Von den Neben-Gedanken, die mit gleich bewundernswerther Kunst, als geläutertem Geschmacke, so reitzend verbunden sind, wie Räder eines Uhrwerks in einander greifen, und eben deswegen je nicht in Vergessenheit gerathen dürfen, müssen noch, zur bessern Verständlichkeit, und klareren Uebersicht, folgende hier angegeben werden: 1) der süsschmeichelnde Mittelsatz, Fig. C 1. 2) Eine Cantilene der blasenden Partie: Fig. C 2. 3) Die interessante, zwenglose, von jeder Härte weit entfernte Ausweichung ins fremdertige *H*-dur: Fig. C 3. 4) Eine Zwischen-Periode, durch das tändelnde Wechselspiel mit der kleinen und grossen None etwas an einem modernen Gemeinplatz erinnernd: Fig. C 4., und endlich 5) Die gewichtige, grossschrittige Schluss-Cadenz: Fig. C 5.

Wie aus dem letzten Beispiele zu ersehen, so glaubt man die Reprise der orsten Helfte zu vernehmen; dies ist jedoch keineswegs der Fall, sondern wir erhalten nur concentrirte Anklänge davon, worauf die beiden Anfangs-Motive einen klagenden Satz in *g*-moll einleiten: Fig. D. welcher, ein wahrer Proteus, bald in der Umkehrung sich zeigt, jetzt als Sub-Bass mit neuen Oberstimmen,

und nun wieder, *vice versa*, über eine laufende Fundamentalbasis als *Canto filato* erscheint; mit einem Worte — wenn ein veraltetes Gleichniss hier anzuwenden erlaubt ist, — wie eine Zitrone bis zum letzten Tröpfchen ausgepresst wird. —

Ueberhaupt entfaltet unser Componist in diesem ganzen, eben so grossartig, als geistvollen Tonstücke einen solchen Ideenschatz, eine so blühende, reich begabte Phantasie, nebst der seltenen Kunst, jeden Gedanken durch stets neue Formen und Umstaltungen zu verjüngern, dass man vor Erstaunen und Entzücken kaum zu sich selbst kommen, ohne eigene Ueberzeugung keinen vollständig erschöpfenden Begriff davon gewinnen kann. —

Nur noch ein paar Beweisstellen, als Beleg der so höchst originellen Verwendung und Zusammenstellung der Instrumente: Fig. E 1. (Trompeten und Pauken geben in jedem 4ten Achtel die Dominante;) — Fig. E 2. *Coda*; (immer mehr *crescendo*, durch den Beitritt der Instrumente in höheren Lagen.)

Der Vortrag dieses ganzen Tonstücks unterliegt, wiewohl jeder Einzelne genügend beschäftigt ist, im Allgemeinen keinen ausserordentlichen Schwierigkeiten; bloss das öfters angebrachte *ritardando*, welches schon nach einem halben Taete wieder mit dem *a tempo* wechselt, will mit sorgfältigster Genauigkeit beachtet werden. — Wie übrigens das Hauptaugenmerk darauf gerichtet seyn müsse, in der Tondichtung Geist einzudringen, den Meister erst zu verstehen, um ihn dann unentstellt wieder geben zu können, braucht wohl kaum erinnert zu werden. —

Hat nun diese Nummer durch hohen Ernst, würdevolle Haltung, inwohnende Grossheit, so wie durch die wunderbare Structur mächtig imponirt, so liefert dazu das leichtfertige, burschikose *Scherzo* den schärfsten, abstraktesten Gegensatz. —

Man betrachte nur einmal das höhnende, in ausgelassener Jovialität strotzende, von Humor überprudelnde

Thema: Fig. F. und denke sich dieses nun mit einer Stetigkeit sonder Gleichen also festgehalten, dass es kaum einen Moment dem Hörer verloren geht, und wenigstens von irgend einer Stimme gleichsam nachgespottet wird: Dazu nun die eigenthümliche, fast ganz neue, noch nicht vernommene Effecte erzeugende Zusammenstellung aller, in die lebendigste Activität gesetzter Instrumente, dieses ewige, ruh'- und rastlose sich Jagen und Verfolgen, die erwartungsvoll spannenden General-Pausen, der öfters so frappant eintretende, wie aus den Wolken herunterfallende Octavensprung des so drollig benützten Pauken-Paars, echoartig geneckt von den gellenden Hörnern und Trompeten, die mehrmalige, so ungewöhnliche Verrückung des Rhythmus *a tre* und *a quattro battute*, überhaupt eine solche, allumfassender gar nicht denkbare thematische Ausarbeitung, — und man wird es nicht nur begreiflich, sondern vielmehr höchst natürlich finden, dass dieser schalkhafte Geselle, mit seiner tolldreisten Lustigkeit, alle, denen er in muthwilligster Laune, im frivolsten Uebermuth seine, die Lachmuskeln unwiderstehbar aufreitzenden Possen vorgaukelte, gleich einem epidemischen Fieber nicht minder damit ansteckte, und schon bei der Geburt unanimiter zum entschiedenen Liebling erhoben ward —

In dem Alternativ, oder sogenannten Trio, stellt uns der kunst- und erfindungsreiche Bildner wieder ein gänzlich verschiedenartiges Tableau auf, und versetzt uns, ohne seine Rede zu endigen, mit einemmale, Takt- und Tonart ändernd, in eine neue, freundlich grüssende Welt: Fig. G.

Wie er diesen einfach melodischen, und dennoch viel sagenden Gedanken verärt, stürzt, dreht, wendet, und gruppirt, lässt sich in den in Fig. H, 1, 2, 3. ausgehobenen Stellen hinreichend erkennen.

Nachdem nun dies köstliche Thema in beiden Hälften bis zur riesigen Stärke gesteigert wird, und dann wieder immer mehr und mehr ins leise Geflüster sich verliert,

fällt als *Coda* ein kurzes Fragment des *Scherzo* (*d*-moll 4/4) ein, welches jedoch abermals so plötzlich, von 13 Takten aus dem *Presto*, (*D*-dur, 𝔠) so zu sagen verschlungen wird, und mit der Anfangs-Phrase im kräftigen Einklang schliesst.

Das ganze Tongemälde, einzig in seiner Art, ein Wassertropfen, durch des Grossmeisters Zauberstab zum Ozean umgeschaffen, ist ein ächtes Meisterstück, und allein hinreichend, seinem Schöpfer die Krone des Verdienstes zu sichern. *Semper honos, nomenque suum, laudesque manebunt!* — — —

Der nun folgende dritte Satz: (*Adagio molto, e cantabile*, *B*-dur, 4/4) hat einen etwas düstern, verschlossenen, fast melancholisch-schwärmerischen Charakter. Hinsichtlich der Instrumental-Bearbeitung gehört er zu den vorzüglichsten, so wir in dieser Gattung besitzen; Fleiss, Genie, Kunst, Wahrheit und ächt poetischer Geistesflug leuchten daraus hervor, und sind ihm als unzweideutiger Stempel aufgedrückt! Die blasende Partie so wie das *Quadricinium* der Streich-Instrumente sind als zwei, an und für sich selbständig wirkende Körper behandelt, und so wie sie nun jetzt, wechselseitig das ergänzend, was der Eine von ihnen zur Sprache brachte, einander gegenüber stehen, jetzt, als Kinder einer Mutter, brüderlich Hand in Hand, den duftenden Rosenpfad, wo freilich auch die Dornen nicht fehlen, dahin wandeln, dann wieder, wiewohl verschiedene, oft gänzlich abweichende Wege einschlagend, dennoch sich nie aus den Augen verlieren, — so wie es nur immer thunlich, gegenseitig mit Liebe und Wohlwollen sich unterstützen, endlich, gleich Unzertrennlichen, am Ziele der, nur durch Eintracht und muthige Ausdauer erreichten Laufbahn anlangen, und, fest umschlungen, noch im Todeskampfe Herz an Herz den letzten Athemzug aushauchen: — also stellt uns der grosse Seelenmaler hier, eben so bewunderungswürdig als Melodiker, Harmoniker und Psychologe, ein treues Spiegelbild des Menschenlebens dar, wie

Digitized by Google

der arme Staubgeborne die kurze Spanne Zeit seines irdischen Daseins, bis ihn endlich wieder erlösend die mütterliche Erde in ihren kuhlen Schoos zurücknimmt, von Kummer, Sorgen, fremden und selbst geschaffenen Leiden und Lasten gedrückt, von Wünschen und Hoffnungen gequält, im Schweise seines Angesichtes arbeitet, frohnt, duldet, sich abmüht, und nun eingeht zur ewigen Ruhe ins heissersehnte Friedensthal, einzig erhoben und gestärkt durch den beseeligenden Trostgedanken, jenseits den verheissenen Lohn zu erndten, denn: „ich will vergelten," sprach der Herr! — — Ob nun unser Meister gerade das dachte, gerade das wollte, lässt sich freylich nicht wohl bestimmt ausmitteln; dass aber, als er im Moment der Weihe die Ideen dazu von oben empfing, und mit voller Seele daran ging, weil eben der Drang von Innen ihn dazu hemüssigte, doch solche, oder doch gewiss ähnliche Gefühle in ihm aufdämmerten, könnte, bey genauer Kenntniss seines tiefen Gemüths, seines von reinster Religiosität erfüllten Herzens, fast unbedingt behauptet, ja mit beynahe logischer Evidenz erwiesen werden. —

Schon die mystische Einleitung durch 2 Fagotte und 2 Clarinette zu dem, von den Saiten-Instrumenten fixirten Thema, gibt einen Vorgeschmack dessen, was zu erwarten, und bezeichnet das Colorit des ganzen Tongemäldes: Fig. J.

Nach dem vierundzwanzigsten Tacte tritt, mittelst der allereinfachst-natürlichsten Wendung, ein *Andante moderato* in *D*-dur, 3/4, ein, dessen gesang- und ausdrucksvolles Motiv, gleich linderndem Balsam, süss erquickende Beruhigung einflösst: Fig. K.

Eine Fermate auf dem kleinen Septimen-Accord der Grundbasis *F* bereitet den Uebergang zum *Tempo primo* vor, worin nun die Clarinette das Hauptthema, jedoch mit variirter Begleitung, erhalten: Fig. L.

Daran reiht sich neuerdings die vorige Mittel-Cantilene, *Andante moderato*, 3/4, doch jetzt im idylli-

schen *G*-dur, von der ersten Flöte, Oboe, und dem Fagott ausgeführt, indem die Hörner die Octave der Dominante *D*, als Orgelpunkt anhalten, und das Quartett in kleinen, zertheilten Figuren accompagnirt.

Durch eine kaum bemerkbare Modulation nach *Es* erscheint abermals das erste *Adagio*, 4/4, in welcher Tonart, unter pizzicirender Begleitung, die Clarinette und Fagotte das etwas veranderte, um eine Quarte hoher gelegte Motiv übernehmen, und wobey besonders das zweyte *Es*-Horn mit seinen imposenten Bass-Intervallen, und den gestopften lugubern Moll-Tönen höchst wirkungsreich verwendet ist. In demselben Zeitmasse kehrt der Satz wieder zuruck nach *B*-dur, 12/8 Tact; der vollstandigen Harmonie wird die fliessende Melodie der ersten Violine nochmals eine neue Passage, Fig. M, zugetheilt, welche sich bis ans Ende, das indess durch Trugschlüsse noch ziemlich lang verzögert bleibt, ununterbrochen fortschlängelt, und gemeinschaftlich mit der gesammten Tonmasse wie im Hauche zerfliesst. —

Kommen wir also nun zu dem *Finale*, welches allein mehr denn zwey Drittheile Raum der ganzen Symphonie einnimmt, und worüber gleich bey seinem Erscheinen Mancherley, und fürwahr nicht Ungegründetes, noch aus der Luft Gegriffenes zur Sprache gebracht wurde. So viel ist ausgemacht, dass Beethoven gewiss zweckmässiger verfahren wäre, wenn er wohlgemeintem, bewährtem Freundes-Rath gefolgt, und auf dieselbe Weise, wie zu dem letzten, bey *Mathias Artaria* edirten *Quatuor* auch hier ein andores, zweytes Schlussstück ohne Singstimme gesetzt hätte, um diese seine so grossartige Composition, wie ihre Vorgängerinnen, zugleich für jene Kunstproductionen, wo eben ein reich besetzter Chor und feste Solo-Sänger mangeln, nicht minder benutzbar zu machen, und somit den Musik-Vereinen die Wahl frey zu geben, nach Umständen oder Verhaltnissen entweder den einen, oder den andern Final-Satz zu Gehör, und, gerade durch diesen Wechsel den Reitz der Neuheit er-

höhend, allen Liebhabern, Freunden, und wahren Verehrern der Tonkunst überhaupt, und des verewigten Meisters insbesondere, ein höchst angenehmes Ueberraschungs-Opfer zu bringen. — Solches ist aber indessen nicht geschehen, und so müssen wir denn nehmen, was, und wie wir es vorfinden. — Der Componist wollte in diesem — wenn es zu sagen erlaubt — weit über die Gebühr ausgesponnenen Phantasie-Gemälde eine Recapitulation der Hauptmotive aus den bereits vernommenen drey Tonstücken niederlegen, — ein Gedanke, der nur glücklich genannt werden kann, — und unter einem mit dem grell dissonirenden Vorhalt des Anfangs-Accords den scurrilfantastischen Farbenton des wahrlich originellen Ganzen conturiren. —

Um nun solches den Nicht-Besitzern der Partitur, so wie jenen, denen bisher noch die Gelegenheit gebrach, einer Aufführung selbst, und öfters beyzuwohnen — denn einmal gilt hier als synonim für keinmal — verständlich und einleuchtend zu machen, wird es unumgänglich nöthig, in möglichst gedrängter Kürze die Reihenfolge der Themata anzuzeichnen. —

I. Einleitendes Vorspiel. Fig. N.

II. *Recitativo, a tempo.* Fig. O.

III. Wiederhohlung der Introduction in der Oberquarte.

IV. Wiederhohlung des vorigen Recitativs in anderer Lage und Tonart.

V. Thema des ersten *Allegro non troppo.* Fig. P. (Alle Bläser halten die Terz und Sexte aus.)

VI. Veränderte Wiederhohlung des Recitativs.

VII. Anklänge aus dem *Scherzo.*

VIII. Bruchstücke des Recitativs.

IX. Thema des *Adagio cantabile.*

X. Recitativ, unter theilweiser Begleitung der Blöser, im fixirten Zeitmasse.

XI. Neues Motiv, worauf der später folgende Chor gebaut ist. Fig. Q.

XII. Fragmente des Recitativs, mit stets hart an Zwischenschlägen der Rohr- und Blechinstrumente.

XIII. Theme des Chors, anerst bloss von den Bässen angegeben: Fig. R., dann dreystimmig: Fig. S, später, à *quatro:* Fig. T.

Dieser gross durchgeführte Satz, welcher eben nach den früheren rhapsodischen Phrasen um so wirksamer hervortritt, ist ganz unbeschreiblich herrlich. Es kömmt auch ein *Crescendo* darin vor, aber, lieber Himmel! welches? — Mit der besonnensten Oeconomia wird hier die allmählige Steigerung, und der gewaltige Eintritt des vollen Orchesters vorbereitet; in ungeschwächter Kraft, mit hinreissendem Feuer, strömt alles, gleich dem edlen Metalle, aus einem Gusse; das Quartett gibt bald die vollstimmigen, gebrochenen Stamm-Accorde an, bald braus't es dahin in raschen sechszehntheiligen Läufen. Einige Tacte *ritenente*, und *poco adagio*, mit enharmonischen Verrückungen, lassen zwar eine Halbcadenz erwarten, statt dieser spuckt nochmals, als Poltergeist, der Herold des *Finale*,

XIV. des erste *Presto*, d-moll, 3/4; worauf eine hohe Bassstimme (*Baryton*)

XV. folgendes Recitativ intonirt: Fig. U, welches nun in ein *Arioso a tempo* übergeht: Fig. V. einen eigenen Abschnitt von 18 Seiten bildet, unter dem brillanten Wechselspiel der Instrumente, die Sololisten, gleichfalls alternirend mit dem Chor, mehrere Strophen der Schillerschen Ode absingen, und endlich, bey den Schlussworten des Verses: „Und der Cherub steht *vor Gott!*“ durch ein *Inganno* auf der 8-Harmonie, ein überraschender Ruhepunct angebracht wird. Dann folgt:

XVI. *Allegro, alla marcia, assai vivace*, B-dur, 6/8 Tact. Langes, piano gehaltenes Ritornell,

mit Triangel, Becken und grosser Trommel. „Froh wie seine Sonnen fliegen," — Tenor-Solo, — der Männerchor wiederholend: „Freudig wie ein Held zum Siegen, laufet, Brüder, eure Bahn!" Sehr lang durchgeführtes Zwischenspiel, tüchtig in nahen und fernen Scalen herumschweifend, endlich ins *D*-dur modulirend, woselbst der vollstimmige Chor, unter stark markirter Achtelbegleitung des unisonirten Quartett's, *fortissimo* einfällt: „Freude, schöner Götterfunken," u. s. w.

XVII. *Andante maestoso*, *G*-dur, 3/2; Chorol-Melodie: (die Rohrinstrumente geben die vollständigen Accorde an) Fig. W. und so analog fort construirt. Ausweichung nach *F*- und *B*-dur. Leise ausklingender, wesentlicher Septimen-Accord über *A*, zu den Worten: „Ueber Sternen muss er wohnen!" —

XVIII. *Allegro energico*, *D*-dur, 6/4, *fuga-tto a due soggetti*: der Alt den vorigen *Canto fermo*, der Sopran das Gegenthema, und dazu eine neue Wechselfigur in den Ober-, Mittel- und Unterstimmen: Fig. X. Halber Schluss auf der Unter-Quinte, *G*; alsdenn:

XIX. *Allegro, ma non tanto*, *D*-dur, C; neue Motive: Fig. Z. Colorirter, etwas schwieriger Mittelsatz in *H*-dur: „wo dein sanfter Flügel weilt, für die Solisten, *poco Adagio*. Rückkehr zur Grundtonart, *sempre più stringendo il tempo*; und nun — *tandem aliquando*

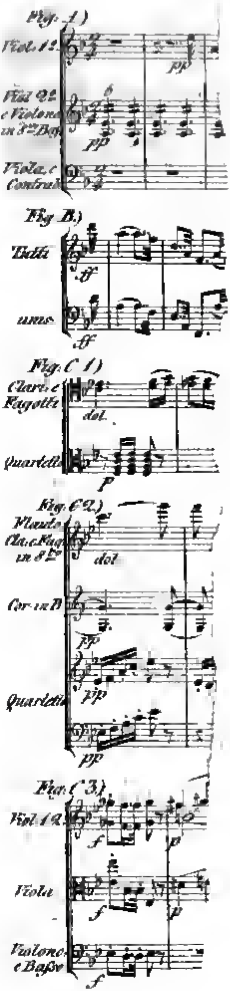
XX. *Coda*; *Prestissimo*, *D*-dur, *alla breve*; alle Instrumente und Stimmen im kräftigsten Einklange: Fig. A a, alles im regsten Leben, die Violinen zu den höchsten Regionen hinaufstürmend, Hörner und Trompeten schmetternd, die *Banda turca* zusammt den Pauken mächtig darin donnernd, — jetzt, noch einmal die Worte: „Tochter aus Elisium" feyerlich herausgehoben, (*Maestoso* 3/4) und endlich, nach dem Jubelruf: „Freude, schöner Götterfunken! Götterfunken!" wieder im allerschnellsten Zeitmass zum Kehraus

ein rauschendes Instrumental-Nachspiel mit folgenden Schlusstacten. Fig. B b.

Wer möchte es wohl in Abrede stellen, dass dieses grosse, vielgestaltige, und ungeachtet seiner mannigfaltigen Bestandtheile dennoch in innigster Verbindung stehende Tonstück nicht ein ächtes, seines Schöpfers würdiges Meisterwerk, eine unergründliche Goldgrube von Erfindungs-Vermögen, uberschwenglicher Geisteskraft, und tiefer, contrapunctischer Kunst zu nennen sey? —

Nichts destoweniger mag nicht geläugnet werden, wie doch gerade hierin des Guten vielleicht allzuviel gethan wurde, und der fromme, durch die grausamen Parzen leider vereitelte Wunsch, dass es, mit Beseitigung der im Eingange so fragmentarisch hingeworfenen Anklänge aus den Vordersätzen, als ein für sich bestehendes, selbst auch die Zaubermacht des Gesanges in Anspruch nehmendes Instrumental-Product auf uns überkommen wäre, ist schwer zu unterdrücken, und hätte um so leichter realisirt werden können, da der materielle Umfang ganz füglich mit jenem einer vollständigen Symphonie aus Haydns Periode sich messen darf, und also auch bezüglich der Dauer — gleich desselben Meisters Pianoforte-Phantasie mit Orchester und Chor — ein selbstständiges, in sich abgeschlossenes Tonwerk gebildet haben wurde.

Was nun die Ausführung anbelangt, so wird solche nicht leicht ohne bedeutende Anstrengung auf eine vollkommen befriedigende Weise zu erzielen seyn. Der oftmalige plötzliche Wechsel des Zeitmases, so wie des Rhythmus, die nicht selten ganz aussergewöhnlichen Combinationen der Instrumente, mit ihren wunderbaren Figuren und Passagen, der erforderliche, zahlreiche Chor, sowohl hinsichtlich der Intonation, als der Lagen — die Discantisten sollen z. B. noch im hohen *H* Worte aussprechen — recht verlässige Individuen erheischend, die rücksichtslos auf eine natürlich fliessende Melodie geführten Solostimmen, bieten Schwierigkeiten dar, die nur



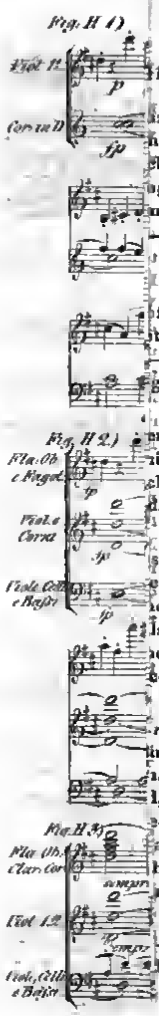


Fig. A.)

Viol. 1.º

Viol. 2.º e Violone in 8.º Bas.

Viola e Contrab.

Fig. B.)

Tutti

unis.

Fig. C. 1.)

Clari. e Fagotti

dol.

Quartetto

Fig. C. 2.)

Flauto, Cla. e Fag. in 8.º

dol.

Cor. in D

Quartetto

Fig. C. 3.)

Viol. 1.º

Viola

Violone e Basso

Fig. H. 1.)

Viol. 1.º

Cor. in D

Fig. H. 2.)

Fla. Ob. e Fagot.

Viol. e Corni

Viole, Celli e Bassi

Fig. H. 3.)

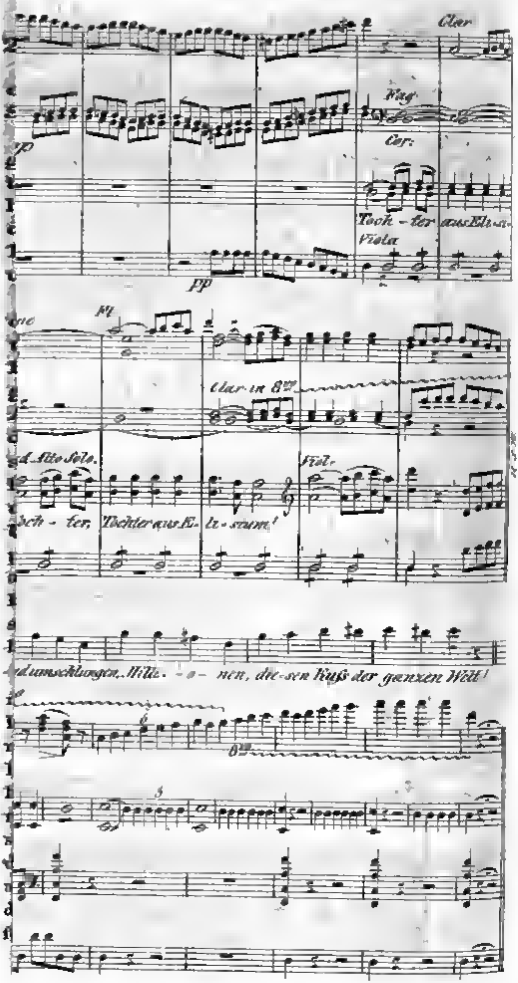
Fla. Ob. Clar. Cor.

sempre

Viol. 1.º

sempre

Viole, Celli e Bassi



Clar

Fag

Cor:

Toch - ter aus Eli-si-

Viola

pp

Fl

Clar in 8va

d. Alto Solo.

Viol.

och - ter, Tochter aus E - li - sium!

d umschlungen, Mille - o - nen, die-sen Kuß der ganzen Welt!

8va

ernster Wille, und gemeinsames Zusammenwirken ganz zu beseitigen im Stande seyn wird; aber dagegen könnt es auch, weder Mühen noch Sorgfalt, zu schauen, um sich den reinen, ungeschwächten Genuss einer Tonschöpfung zu verschaffen, die — wenigstens an Eigenthümlichkeit — zur Zeit noch nicht ihres Gleichen zählt. —

III. Das Quatuor.

Ueber das dritte zu besprechende Werk erlaubt Ref. sich etwas kürzer zu fassen, indem er diesem Quartett zwar seine Bewunderung nicht versagen, aber auch — freymüthig gestanden — keine warme Liebe und Anhänglichkeit zollen kann.

Unbezweifelt war der Autor in einer seelenkranken Stimmung, mit sich selbst zerfallen, wohl gar von peinigender Misanthropie heimgesucht, als er das — nur durch so wenig Lichtpunkte erhellte Nachtstück in Rembrands Manier erschuf.

Seinem Willen gemäss müssen die sämmtlichen, grösseren wie kleineren Sätze, welche sogleich nahmhaft gemacht werden sollen, eine ununterbrochene Kettenreihe bilden; was nothwendigerweise die Spieler sowohl, als das Auditorium, in die Länge offenbar ermüden, und desswegen wenigstens einige Abschnitte bey vollkommenen Cadenzen anzubringen, rathlich seyn dürfte. —

Die Einleitung, Nro. I, ist ein *Adagio, ma non troppo, e molto espressivo*, im fugirten Style, für welche Schreibart, die wohl auch mitunter zum Ekeln, prunkenden Gelehrthun missbraucht und entwürdigt wird, der Componist sonderlich in letzterer Zeit eine entschieden sich hinneigende Vorliebe bewies, und dessen Thema jeder Sachverständige auf den ersten Blick als glücklich erfunden, und zu interessanten Umstaltungen brauchbar erkennen wird. Figur:

Dieser schöne, gehaltene Satz ist kunstreich ausgearbeitet, modulirt nach *es*-moll, *gis*-moll, *A*-dur, und

kehrt, nachdem ein neues, bewegteres Gegenmotiv zugewachsen, zur Haupttonart *cis*-moll, auf dessen Einklang ruhend, zurück. —

Um einen beiden Töne höher beginnt alsdann Nr. 2, *Allegro molto vivace*, 6/8-Tact, *D*-dur, welches, trotz dieser Firma, doch nicht recht eigentlich zum heitern Frohsinn und behaglicher Munterkeit stimmen will. Die hier, so wie in der Folge noch sehr oft eingemischten Verrückungen des Zeitmasses durch: *un poco ritardando, più Adagio, meno mosso, ritenente, più vivace*," als Vorbelt des augenblicklich wiedar eintretendea „*a tempo*", zerreissen nicht nur den Fluss der Melodia, sondern erschweren auch ungemein die Ausführung, und verlangen daa allerpünktlichste gegenseitige Einverständniss. —

Nr. 3. *Allegro moderato*, *A*-dur, 4/4; vielmehr nur ein kurzes Praeludium zum *Andante, ma non troppo, e molto cantabile*, 9/4-Tact, welches den Namen in der That trägt, und sich durch einen einfach rührenden Gesang auszeichnet. Es besteht aus folgenden, zusammenhängenden Unterabtheilungen, nehmlich: „*più mosso*" Fig. 2.

Andante moderato, lasinghiaro; durchaus imitirend; Fig. 3.

Adagio, Fig. 4.

Allegretto, 2/4-Tact.

Adagio, ma non troppo; Fig. 5.

Sotto voce, e semplice.

Allegretto, 2/4, *C*-dur, u. *A*-dur.

Presto, *E*-dur, *alla breve*: Fig. 6.

Trugschluss auf der kleinen Oberters. —

Adagio, quasi un poco Andante: Fig. 7.

Letztes *Allegro*: Fig. 8.

Lang und thematisch durchgeführt; häufiges *tempo rubato*; Rhythmus zu 3 und 3 Tacten; endlich, als Schluss-Periode; Fig. 9.

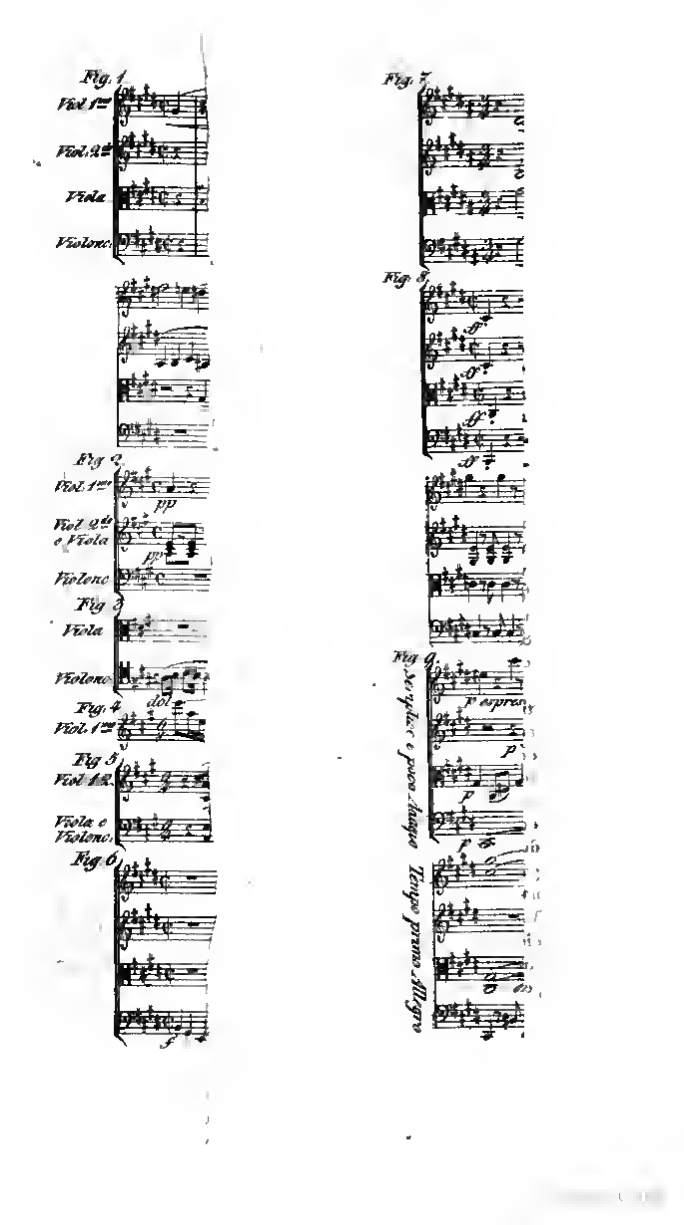
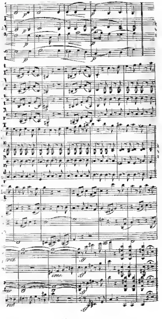


Fig. 1
Viol. 1mo
Viol. 2do
Viola
Violonc.
Fig. 2
Viol. 1mo
pp
Viol. 2do e Viola
pp
Violonc.
Fig. 3
Viola
Violonc.
dol.
Fig. 4
Viol. 1mo
Fig. 5
Viol. 1.2.
Viola e Violonc.
Fig. 6
f
Fig. 7
Fig. 8
ff
Fig. 9
Semplice e poco Antiquo
p espres.
p
Tempo primo Allegro



Ein specielleres Detail dieses *Quatours* zu geben, bleibt, ohne vergleichende Einsicht der Partitur, eine bloss problematische Aufgabe. Gehört hat es Schreiber dieß nur ein einzigesmal, und obendrein, wiewohl von tüchtigen, doch mit der Composition selbst noch zu wenig befreundeten Künstlern, höchst mittelmässig.

Indem er nun die Feder niederlegt, geschieht solches mit dem herzlichen Wunsche, dass seine verehrten Leser glücklicher seyn, und durch eine geistreiche, in allen Nüancen tief eindringende Production vielleicht — denn die Gewissheit steht immerhin noch im weiten Felde — auch von dem Ganzen eine befriedigendere Ansicht gewinnen mögen! —

Wien, im August, 1828.

Seyfried.

I.) Rondo brillant, précédé d'una Introduction, pour le Pianoforté, composé par *Joseph Pohl*. Oeuvre 6.

Prix fl 1. 12 kr. Mayence chez les fils de B. Schott. Anvers chez A. Schott.

II.) Second Rondo brillant, précédé d'une Introduction, pour le Pianoforté, par *Joseph Pohl*. Oeuvre 7.

Prix fl. 1. 12 kr. Paris chez les fils de B. Schott. Mayence chez les mêmes. Anvers chez A. Schott.

Den Nummern dieser beiden Werke nach, scheint der Hr. Verfasser, wenigstens nach der heut zu Tag bei den Componisten allgemein üblichen Anzahl von Werken zu schliessen, noch ein junger Mann; auch sind dieses die ersten Werke, die Ref. von Hrn. Pohl kennen lernt; und er freut sich, den Liebhabern des Klavierspiels sagen zu können, dass sie an denselben ein Paar, zur angenehmen Unterhaltung recht geeignete Stucke, von der jetzt so allgemein beliebten Gattung, finden werden. Dieselben enthalten angenehme, gefällige und leicht fassliche Melodien, ohne zu grosse Schwierigkeiten, und doch brillante Passagen, so dass auch vorzügliche Spieler sie vorzutragen keinen Anstand zu nehmen brauchen.

Das erste aus *A*-dur, beginnt mit einer Introduction, Tempo Andante, in dessen zweiter Hälfte allmälig auf die Figuren des Themas angespielt wird, und das auf dem Dominantenseptimensecord G mit einer Fermate abgesetzt. Hierauf folgt nun das Rondotheme selbst in *A*-dur, nach dessen Beendigung (S. 6, Z. 2) unmittelbar der erste Zwischensatz eintritt, wo, mittelst mehrer durchgehender Ausweichungen, allmälig ins *E*-dur gegangen und darinn bis zur halben Kadenz auf die Dominante H fortmodulirt wird, worauf (S. 8) ein sangbarer Mittelsatz mit einer daran gehängten Triolenpassage folgt, die (S. 9, Z. 3) in *E*-dur schliesst, worauf sich gleich die Rückleitung auf das Theme, eine aus Sprüngen und Doppelgriffen bestehende, gut in der Hand liegende Passage,

anschliesst. Nach der Wiederholung des Thema's (S. 10) wird in *E*-dur ausgewichen, worin der zweite Zwischensatz gemacht wird, bestehend aus Figuren des Themas mit einem dazu verschiedenen dabei gut angebrachten contrapunctischen Umkehrungen Anlass gebendon Gegensatze, welcher sich wieder auf die helbe Kadenz in *A*-dur zurückwendet. Hierauf folgt, ohne nochmalige Wiederholung des Themas, der, früher in *E*-dur stehende Mittelsatz des ersten Zwischensatzes, hier in *A*-dur, wird aber hier anders fortgeleitet. An ihn schliesst sich ein Satz, in welchem früher Figuren zusammengefasst sind, die zuletzt wieder in eine, von der frühern ganz verschiedene Triolenpassage übergehen, womit sich das Ganze recht brillant schliesst.

Das zweite Rondo, von dem vorigen vorzüglich in Rücksicht der Modulation verschieden, fängt in *D*-dur, Adagio, an und führt einen phantasieartigen Satz bis zum 17ten Takt fort, wo, bei einer Kadenz ins *D*-dur, die Anfangsfigur des Thema in Achteln ergriffen und damit durchgehend in verschiedene Tonarten modulirt wird. Späterhin wird dieselbe Figur in Sechzehnteln, theils in einer Stimme allein fortgesetzt, theils in Nachahmungen in verschiedene Stimmen gebracht, und beim Schlusse der Introduction geht diese Figur in 32tel über, woran sich unmittelbar das Rondothema in *d* moll, *Allegro comodo*, anschliesst. Der erste Zwischensatz modulirt, vermittelst mehrer durchgehender Ausweichungen, bis auf die halbe Kadenz in *F*-dur, worin der folgende Mittelsatz steht, an den sich eine volltonende Passage anschliesst, nach welcher die Rückleitung auf die Dominante von *d*-moll und darauf die Wiederholung des Thema's, folgt, bei dessen Schluss die Modulation ins *B*-dur gelenkt wird. In dieser Tonart folgt nun der zweite Zwischensatz, zu welchem die Anfangsfigur des Themas wieder als Leitsatz gebraucht wird, die, bald in einer, bald mehren Stimmen, in der geraden und Gegenbewegung, mit andern

Figuren abwechselnd, durchgeführt und endlich die Modulation nach *D*-dur gelenkt wird, wo nun der, Anfangs in *F*-dur stehende Mittelsatz, wiederholt wird, der aber anders fortgeleitet ist, einige Aehnlichkeiten aus der früher in *F*-dur stehenden Passage aufnimmt und dann mit beschleunigter Bewegung in eine zimlich lang ausgeführte Passage in Sechzehnteltriolen übergeht, mit welcher das Ganze in *D*-dur schliesst.

Nach dieser Beschreibung möge es Ref. auch erlaubt seyn, einiges mangelhaft Gefundene zu bemerken, von dem ihm die Ursache hauptsächlich darin zu liegen scheint, dass Hr. Pohl diese Compositionen etwas flüchtig niedergeschrieben und ohne nochmalige sorgfältige Durchsicht dem Druck übergeben. Dieses scheint besonders bei dem ersten Oeuv. der Fall zu seyn, worin sich mehre gegen den sogenannten reinen Satz anstössige und eben nicht zu vertheidigende Stellen befinden.

So befindet sich am Anfang (S. 2, Z. 1 vom zweiten zum dritten Takt) folgende Stelle, Fig. 1 a, wo, über dem Basston eis, dem ersten Viertel des dritten Taktes, die verminderte Septime d verdoppelt ist und durch ihre doppelte Auflösung eine hier eben nicht schön klingende Octavenfolge verursacht, welche sich vorzüglich deswegen hart herausbeht, weil dadurch der hier im Niederschlag (den accentuirten Takttheil) stehende verminderte Septaccord unvollständig, mit ausgelassener Quinte, genommen ist, welche Leerheit dadurch um so bemerkbarer wird, da der in dem vorhergehenden Aufschlag und unaccentuirten Takttheil stehende Septaccord von $\mathfrak{E}^7$ ganz vollständig mit Terz und Quinte steht, anstatt dass nach der Natur des Tactes die vollständigern Accorde in den accentuirten, die unvollständigern aber in den unaccentuirten Takttheilen stehen sollten. Hierdurch scheint dann auch das etwas Unbeholfene in der Stimmenführung des ganzen übrigen Taktes herbeigeführt worden zu seyn. So klingt im 2ten Viertel daselbst die nachschlagende Quinte $\overline{\overline{\text{cis}}}$ sehr leer, und durch die Verdopp-

lung des Leittons gis im 4ten Viertel zwischen dem Discant und Tenor, entsteht zum Dreiklang X das nächsten Taktes wieder eine Octavenfolge. Dieselbe ware ungefähr auf folgende Art zu vermeiden gewesen. Fig. 1. b.

Eben so ist die gleich darauf folgende Stelle (Z. 2, T. 1, 2, 3.) Fig. 2. a. zu flüchtig behandelt und würde besser so heissen, wie bei b. Der Anschlag $\overline{\text{cis}}$ in der Oberstimme klingt als Quinte gegen den mit der Octave hinzutretenden Basston fis nicht nur leer, sondern es sondert sich auch die damit anfangende Phrase nicht klar genug von der vorhergehenden, weswegen der Basston fis besser ganz wegbleiben könnte, und anstatt die Leerheit der Octave cis in dem Niederschlag des folgenden Tactes durch den Vorschlag $\overline{\text{d}}$ bedecken zu wollen, würde auf jeden Fall besser gleich der volle Dreiklang Gis stehen. — Von nicht angenehmer Wirkung ist auch die Bassbegleitung des zweiten Viertels der folgenden Tactes, durch welche eine Verdopplung der Septime d zwischen der höchsten und tiefsten Stimme entsteht, und deren sprungweise Fortschreitung im Bass nicht von guter Wirkung ist. —

Eben so wäre auch in folgender Stelle (Z. 4, T. 4.) Fig. 3 a. die Begleitung der linken Hand etwa auf die Art zu wünschen wie bei b. Die bei a vorkommenden Spannungen sind ohnedies nicht für jede Hand, am wenigsten für Damenhände, für welche solche Compositionen doch zunächst bestimmt sind. Hier bringen sie die dieses Figuren sonst eigene Wirkung der Fülle nicht hervor, weil sie keine bestimmte Folge bilden; nicht zu gedenken, dass im sechsten und siebenten Achtel die obersten Tone der linken Hand mit der rechten in Octaven fortschreiten. —

Die auf Seite 5, Z. 5, T. 3. vorkommende Stelle Fig. 4 a muss im Bass wohl ein Druckfehler seyn; denn wenn der Satz auch nur papiern vierstimmig seyn sollte, so wäre doch die einklängige Verdopplung des gis und ais unrichtig. Der Satz soll wahrscheinlich so heissen wie bei b.

Auf Seite 8, Z. 4, T. 3, 4 ist in der linken Hand keine klare mit der rechten Hand übereinstimmende Harmonie;

man vergleiche hierüber diese beiden Takte wie sie in dem Werke stehen Fig. 5 a mit der beigefügten Verbesserung, bei b.

In dem Satze (S. 10, Z. 5, T. 3.) Fig. 6 a ist im 4ten Achtel der Secundenaccord auf B von nicht guter Wirkung, weil dadurch das e der Melodie zum Leitton von f wird, wohin man also eine Fortschreitung aufwärts erwartet, statt wessen aber abwärts ins e fortgeschritten wird; ein Uebelstand welcher durch Unterlegung einer andern Harmonie leicht zu heben gewesen wäre, wie bei b.

Auf S. 12, Z. 1, T. 5 im 4ten Achtel befindet sich wieder die, schon Seite 2 erwähnte, unrichtige Verdopplung der Septime, zwischen dem Bass und der Oberstimme Fig. 7 a, die leicht zu vermeiden gewesen wäre, so wie bei b.

Auf S. 12, Z. 5, T. 4 ist ein, zwar bald in die Augen fallender, aber für den ersten Augenblick sehr störender Druckfehler: der Basse d e ist falsch, und muss so wie in dem zweiten Takt a cis sein.

Dass das hier Angezeigte blos Uebereilungsfehler sind, scheint sich vorzüglich daraus zu ergeben, dass sich in dem nachfolgenden Oeuv. 7 fast gar nichts der Art findet, ausser Fig. 8 a (S. 5, Z. 4), wo, bei der Fortschreitung des Basses vom d aufs e und vom e aufs B, nicht nur die Oberstimme gegen den Bass octavenmässig klingt, sondern mit der höchsten Stimme der linken Hand auch wirkliche Octaven macht, Fig 8 a., welche leicht zu vermeiden gewesen wären, wie bei b.

Ref. gesteht übrigens gerne, dass die angezeigten Mängel, deren man ähnliche in den meisten heutigen Claviercompositionen, selbst in denen anerkannt vorzüglicher Componisten findet, den Stücken nicht wesentlich schaden, und dass, bei nicht angestrengt aufmerksamer Anhörung, selbst Kennern die meisten entgehen werden. Er glaubte indessen, Hrn. Pohls Talent diese genaue Anzeige schuldig zu seyn, um ihn darauf aufmerksam zu

machen, seinen künftigen Werken auch von dieser Seite den möglichsten Grad der Vollkommenheit zu geben. Wenn er nicht in die jetzt so allgemeine Sucht des Schwer-Schreibens, mit an Unmöglichkeit grenzenden Spannungen, Sprüngen u. dgl. verfällt, so wird er sich gewiss den Beifall der Liebhaber erwerben. So möchten z. B. in Oeuv. 6 die Octaven auf den zwei ersten Zeilen der 14ten Seite, obgleich an sich nicht schwer, doch nur von Wenigen in der Bewegung herauszubringen seyn, welche die vorhergehende Passage erfordert. Eben so gehörte das, in beiden Werken vorkommende, Eingreifen der linken Hand in die rechte, grösstentheils zur Augenmusik, da die meisten dieser Stellen sich, ohne Eingreifen mit der Rechten, allein spielen lassen, und die Schwierigkeit dieser Spielart mit dem übrigen zu wenig in Proportion steht.

Ausser den wenigen angezeigten Druckfehlern, wird man keinen finden, dessen Verbesserung nicht leicht in die Augen fiele.

Für die Schönheit der Anlage und ein empfehlendes Aeussere ist von Seiten der Verlagshandlung bestmöglichst gesorgt.

Frankfurt a. M.

Vollweiler.

Buchstabenräthsel.

Hart, ergötz' ich Euer Ohr,
Weich, brumm' ich den Bass Euch vor;
Hart, heb' ich Euch himmelan,
Weich, bin ich — ein Grobian;
Hart, folg' ich erhabner Spur,
Weich, der thierischen Natur;
Hart, werd' ich nur weich genannt,
Weich, bin ich als hart bekannt:
Weich und hart, und hart und weich?
Habt Ihr's jetzt, so segt mir's gleich!

B.

Sinn entstellender Druckfehler.

Auf vorstehender Seite 187 des IX. Bandes, Zeile 22, 23 von unten, muss es heissen: *Eben darum waren mir in der ersten Auflage meiner Theorie vorzüglich die mittleren Schlüssel* u. s. w.

Intelligenzblatt

zur

CAECILIA.

1828.

Nr. 33.

Ankündigung,

betreffend die

Fortsetzung

der

Zeitschrift

Cäcilia.

Dem, vielfältig von Abonnenten, von vielen Buch- und Musikhandlungen, und von allen Haupt-Post-Expeditionen, geäusserten Wunsche zu entsprechen, ist die B. Schottische Verlaghandlung mit der Redaction dahin übereingekommen, dass künftig standig *in jedem Jahre Acht Hefte*, also *zwey Bände*, geliefert werden, und die Versendung derselben der unterzeichneten eigenen

Expedition der Zeitschrift Cäcilia
in Mainz

aufgetragen sein soll.

Es ist demgemass nach Neujahr 1828 noch das 28. Heft ausgegeben worden, von 1828 an aber werden

alljährlich zwey Bände,
oder
acht Hefte,

(nämlich im Jahr 1828 der 8te Band, bestehend aus den Heften 29, 30, 31, 32, — und der 9te Band, bestehend aus Heft 33, 34, 35, 36, — im Jahre 1829 eben so Band 10 und 11 (oder die Hefte 37-44, u. s. f.) erscheinen.

Demnach gilt, vom Jahre 1828 an, *das Abonnement jederzeit für einen ganzen*

Jahrgang

von Neujahr zu Neujahr, also für *zwei Bände* oder *acht Hefte*, wofür der *Abonnementpreis* 6 fl. Rheinisch, oder 3½ Thlr. Sachs. (ord.) beträgt. Dieser Betrag wird jedesmal gleich bei der Ablieferung des ersten Heftes eines Jahrganges *vorausbezahlt*, und die Berechnung darüber von der

Expedition der Zeitschrift Cäcilia
in Mainz

gepflogen, an welche auch die Bestellungen zu richten sind.

Uebrigens bleiben die Bedingungen dieselben wie bisher, und werden die Hefte *ganz dieselbe Einrichtung und denselben Gehalt* behalten wie bisher, und demnach fortwährend jederzeit bedeutend Mehr leisten, als ursprünglich versprochen gewesen, also auch eigene Bandumschlage, mitunter wieder Portraite u. dgl., für welches Alles der Umstand bürgt, dass auch *die Redaction* nicht nur *dieselbe bleibt* wie bisher, sondern sich dem Institute jetzt sogar noch fester verbunden hat als bisher, und dass überhaupt

durchaus in keinem sonstigen Punkte auch nur das Geringste geändert wird, als nur allein in den oben besagten Punkten der Lieferungs- und Abonnementsbedingungen.

Die verehrlichen Abonnenten können auch noch die bisherigen Jahrgange, à 2 fl. 24 kr. pr. Band, erhalten.

Mainz den 31. Januar 1828.

Die Expedition der Zeitschrift Cäcilia.

☞ In Bezug auf obige Anzeige der *Expedition* der Zeitschrift *Cäcilia*, sehen wir uns veranlasst, diejenigen Herrn Abonnenten, welche unter den nunmehr veränderten Bedingnissen das Abonnement für den laufenden Jahrgang fortzusetzen wünschen, höflichst zu ersuchen, dieses uns, oder der *Expedition* selbsten dahier, anzuzeigen; indem Letztere sich vorgenommen hat, die Versendungen dieser Zeitschrift nur auf feste Aufträge hin zu bewerkstelligen.

Mainz den 1. Februar 1828.

B. Schotts Söhne.

Die Honorare

der Herren Mitarbeiter an der Cäcilia betreffend.

Um Missverständnisse zu vermeiden, gaben wir uns die Ehre, den verehrlichen Herren Mitarbeitern an der *Cäcilia* ergebenst zu eröffnen, dass wir einem jeden derselben sein Honorar, auf Erfodern, jedesmal nach dem Schlusse eines Bandes berechnen, wie wir dieses schon im Intelligenzblatte Nr. 15 erklärt haben.

B. Schotts Söhne,

Grossherzogl. Hess. Hofmusikhandlung.

Rechenschaft.

Mit dem, zu Ende des Monats 1828 *ausgegebenen, achtundzwanzigsten Hefte, war der siebente Band der Cäcilia geschlossen, und mit dem im August* 1828 *ausgegebenen* 32. *Hefte der achte Band.*

Die Verlaghandlung hat auch im siebenten Bande, statt der, für einen Band versprochenen circa 16 – 20 *Bogen, nur allein an Text, die Beylagen nicht gerechnet,* 17 *Bogen, mit Inbegriff dieser letzteren und des Inhaltverzeichnisses aber* 18¾ *Bogen und, das Intelligenzblatt mitgerechnet, über* 22 *Bogen, — geliefert, im achten Bande aber nur allein an Text, die Beylagen nicht gerechnet,* 17½ *Bogen, mit Inbegriff dieser letzteren und des Inhaltverzeichnisses aber* 19¼ *Bogen und, das Intelligenzblatt mitgerechnet, über* 24 *Bogen geliefert; — und wir sind ermächtigt, auch für die Zukunft zu versichern, dass sie sich bestreben wird, künftig wie bisher, Mehr als das Versprochne zu leisten.*

Die Red. der Zeitschr. Cäcilia.

Uebersicht

der Gegenstände, welche in dem 7. und 8. Bande der Cäcilia (Heft 25 — 32) *enthalten sind.*

VII. Band 1827, enthaltend die Hefte 25, 26, 27, 28. Mit einem Portrait, einer Zeichnung, drei Notenblättern und zwei Facsimile, — nebst Intelligenzblatt Nr. 25 — 28.

Fünf und zwanzigstes Heft. Carl Maria von Weber; von *L. Rellstab.* S. 1. — Als Zugabe: Eine Reihefolge von Briefen *C. M. Webers*, (mit einem Facsimile.) S. 20. — Die Dicht- und Tonkunst der Troubadours und Jougleurs; mitgetheilt von *der Red.* (mit einer Zeichnung.) S. 41. — Erklärung von *Cfr. Weber.* S. 54. — Die Requiemsmesse von

Cherubini; vom Fhrn. *von Weiler*, (mit einem Notenblatte.) S. 55. — Messe de Requiem, à quatre parties en choeur, av. accomp. de grand orch. par *L. Cherubini*. Partition, à Paris, chez l'auteur; – und — Requiem (w. o.) per *L. Cherubini*, Partition, avec un arrangement pour le Pianof. per *Wustrow*, Bonn et Cologne chez N. Simrock; rec. von *GW.* S. 61. — Kirchengesänge der berühmtesten alten italiänischen Meister, gesammelt von *Frh. von Tucher*. Wien bei Artaria, erste Lieferung; rec. von *d. Red.* S. 63. — Bibliothaque de musique d'église. Liv. II. – Responsoria von *Valotti*; – Liv. III. desgl.; – Liv. IV. desgl. und Antiphonen von *Orlandi di Lasso*. Mainz, Paris und Antwerpen bei Schott; rec. von *d. Red.* S 65 — Der Tod Jesu, von *Ramler* und *Graun*, Clavierauszug von *Gleichauf*, nebst Chorstimmen; Bonn bei Simrock; – und — der hundertste Psalm, von *Händel*, Clavierauszug von Gleichauf, nebst Chorstimmen; ebend. rec. von *d. Red.* S. 68. — Ferdinand Cortez, oder Die Eroberung von Mexico, Oper in 3 Acten, vom Ritter *Spontini*, Generalmusikdirector etc. errangirt für das Pianof. mit Zustimmung des Componisten, von *Fr. Naue*. Leipzig bei Fr. Hofmeister; rec. von *d. Red.* S. 68. — La Dame blanche, Opéra comique, par *A. Boieldieu*, vollständiger Clavierauszug von *C. Zulehner*, (neue vermehrte Auflage.) Bonn und Cöln bei Simrock; – und — La Dame blanche, Ouverture, arr. pour le Pianof. par *L. Jadin*; – Duo av. accomp. de Piano ou Harpe arr. p. *Jadin*; – Couplets dgl.; – Ballade dgl.; – Couplets dgl.; à Anvers chez Schott; rec. von *Aab.* S. 69.

Zu diesem Hefte Eine Zeichnung, Ein Facsimile und Ein Notenblatt, nebst Intelligenzblatt Nr. 25.

Sechs und zwanzigstes Heft. Schropfköpfe für Componisten, Operndichter, Sänger und Publikum; von *G. L. P. Sievers*. Fünfte Lieferung. S. 71. — Kleine Beiträge zu L. van Beethovens Characteristik und zur Geschichte seiner Werke; aus einem Briefe des Hrn. Capellmeister *Schindler*. S. 90 — Recensionen S. 93 – 124. Amusement de Société, Walse à quatre mains, pour le Pianof., par *Ch. Hummel*. Mayence chez B. Schott fils. – Dasselbe Werk à 4 mains, Francfort s/m chez A. Fischer – Dasselbe zu 2 Händen, Francf. s/m chez J. D. Hoffmann. – Le délivré grande Walse à 4 mains pour le Piano, composée par *Chrétien Hummel*, Oeuv. 54, chez les fils de B. Schott – Dasselbe Werk zu zwei Händen. Hanovre chez C. Bachmann, – sämmtlich angezeigt von *Chr. Rummel*. S. 93. — Potpourri pour Pianoforte, tiré des Opéras de G. Rossini, composé et dédié etc. par *Joseph Gelinek*, Oeuv. 121. Mayence, chez B. Schott. – Dasselbe Werk. Hanovre chez C. Bachmann, Marchand de Musique de la Cour, –

angez. von *Jos. Küffner*, S. 97. — Praktisch-theoretisches System des Grundbasses der Musik und Philosophie, als erste Abtheilung eines Grundrisses des Systems der Tonwissenschaft; von Dr. *Gustav Andreas Lautier*, 1827. Eine ganz ungründliche Recension; von d. Red. S. 101. — Zwölf kurze, leichte und zu Vorspielen eingerichtete Orgelstücke, von *Michael Friedrich Köhler*. Erste Sammlung; recensirt von *Ch. H. Rink*, S. 105. — Schottische Lieder von *Ludw. v. Beethoven*, angezeigt von *A. B. Marx*, S. 107. — Die Kunst des Gesanges, theoretisch praktisch, von *Adolph Bernhard Marx*. – Vollständige Singeschule, von *Peter Winter*. – Zwölf Sing-Uebungen für Sopran oder Tenor, von *C. F. Rungenhagen*. – Vocelizzo per tre voci di Soprano, composto dal Maestro *Fernando Orlandi*. – Gorgheggi, Solfeggi; Vocelisen und Solfeggien, componirt von *Rossini*. – Drei Original Tyroler Jodler, von dem Tyroler *Eduard Waldinger*; – angez. von d. *Red.* S. 108. — Solfeos nuevos para enseñar el canto, segunlos de Vocalizaciones, compuestas por *Rossini*; angezeigt von *d. Red.* S. 119. — Fünf Gedichte von C. Streckfuss, in Musik gesetzt von *C. F. Rungenhagen*; angezeigt von d. *Red.* S. 121. — Tre Canzonette, da *Guglielmo Mangold*. Op. 6, Nr. 1. – Tre Duettini per due Soprani, da *Guglielmo Mangold*. Op. 6, Nr. 2. – angez. von *d. Red.* S. 121. — Le Maçon, der Maurer, von *D. F. E. Auber*, Clavierauszug von *C. F. Eberz*; angez. von *GW.* S. 122. — Libera, bei Beethovens Leichenbegängnisse, von *Ignaz Ritter von Seyfried*. – Trauergesang (Miserere,) bei Beethovens Leichenbegängnisse; aus *Beethovens* Manuscripte in dem obigen Gebrauch mit Text eingerichtet, von *Seyfried*. – Beethovens Begräbnis; nach einer Composition des Verewigten, eingerichtet von *Seyfried*. – Elogischer Gesang, für 4 Singstimmen, mit Begleitung, von *Ludw. van Beethoven*, 118tes Werk; – angez. *G.* Frh. *von Weber*, S. 125. — Musik; von *Jean Paul Fr. Richter*, S. 125. — Fragmente; von *Franz Horn*, S. 128. — Kurze Notizen, S. 133.

Zu diesem Hefte Beethovens Bildniss und ein Notenblatt, nebst Intelligenzblatt Nr. 26.

Sieben und zwanzigstes Heft. Eine Betrachtung über den heutigen Zustand der deutschen Oper, angeknüpft an Nurmahal von Spontini und Oberon von Weber; von *A. B. Marx*. S. 135 – 182. Einleitung. S. 135. Spontini. S. 146. Nurmahal. S. 159. Carl Maria von Weber. S. 169. Oberon. S. 174. — Räthsel Canon von Ludewig Seuffel; mitgetheilt von *C. Frh. von Tucher*, (mit einem Notenblatte.) S. 182. — Rondeau brillant p. le Basson, comp. p. Ch. Koch, Oeuv. 13. – Potpourri p. le Basson pr Ch. Koch, Oeuv. 15, angez. von *C. Almenräder*. S. 180. — Schrupf-

köpfe für Componisten, Operndichter, Sänger und Publicum; von *G. L. P. Sievers*. Sechste Lieferung. S. 196.
Zu diesem Hefte ein Notenblatt nebst Intelligenzblatt Nr. 27.

Achtundzwanzigstes Heft. Zustand der Musik in Mexiko; von *Christian Carl Sartorius*. (Mit Musikbeilagen). S. 199. — Melodie und Harmonie, Ahnung eines Laien; von Baron *La Motte Fouqué*. S. 223. — Andeutungen über Gesang und Gesanglehre; von *C. A. F. Häser*. S. 231 – 238. Athemnehmen. S. 231. Portament. S. 233. Aussprache. S. 236. — Schropfköpfe, für Componisten, Operndichter, Sänger und Publicum; *G. L. P. Sievers*. Siebente Lieferung. S. 239. — Einiges über die Oper, in Beziehung auf die, von Hrn. v. *Mosel* in der Cäcilia aufgestellten Probeartikel zu Gfr. Webers musikalischem Lexikon; von *M. K.* S. 251. — Ueber die Oper, Wünsche und Bedenken, gelegenheitlich des von Hrn. v. Mosel in der Cäcilia ausgestellten Probeartikels (Oper), von Dr. *C. Wölfle*. S. 264.
Zu diesem Hefte Titel und Inhaltbogen zum 7. Bande nebst Intelligenzblatt Nr. 28.

VIII. Band 1828, enthaltend die Hefte 29, 30, 31, 32. Mit einer Zeichnung, zwei Facsimile, und einem Notenblatt; — nebst Intelligenzblatt Nr. 29 — 32.

Neun und zwanzigstes Heft. Musikalische Leichenfeier und Tänze der Mexiko-Indianer, von *Christian Carl Sartorius* in Zacualpan bei Mexiko, mit Musikbeilagen. S. 1. — Bitte um Waffenstillstand zwischen den Vertheidigern der Notenschrift und denen der Ziffernschrift beim Gesangsunterricht in Volksschulen; von Director *Dr. Heinroth*. S. 25. — Fragmente; von *Franz Horn*. S. 33. — Aufforderung an die Redaction der Cäcilia; von *E. Woldemar*. S. 40. — Recensionen. S. 41 – 52. Musikalische Unterhaltungen für Pianoforte, Gesang, Flote und Guitarre, von *August Ferdin. Häser* und *C. Lobe*; rec. von *Aub.* S. 41. — Sechs kleine Lieder, mit leichter Klavierbegleitung, allen jungen Freunden des Gesangs in Liede gewidmet; von *J. A. Anthes*. Op. 3. – Frühlings-Foyer, sechs Lieder für 2 Discant- und 2 Mannerstimmen, auch für Eine Singstimme, mit leichter Clavierbegleitung, allen Freunden der schönen Natur gewidmet; von *J. A. Anthes*. Op. 4. – Sechs Lieder mit leichter Clavierbegleitung, in Musik gesetzt und als Weihnachtsgeschenk gewidmet; von *J. A. Anthes*. Op. 5. – Sechs Lieder mit Clavierbegleitung, aus Louise Thalheim, etc. in Musik gesetzt und als Weihnachtsgeschenk gewidmet; von *J. A. Anthes*.

Op. 6. – Drey Duetts für zwey Singstimmen, mit Begleitung des Pianoforte, zunächst für seinen häuslichen und freundschaftlichen Sängerkreis geschrieben, von *J. A. Anthes*. Op. 7; rec. von *d. Red.* S. 42. — Concertino pour la flûte, avec accomp. de l'Orchestre ou de Pianoforte; par *C. G. Belcke*, flûte du grand Orchestre de Leipsic. Oeuv. 1; rec. von *Aab.* S. 46. — Grande Sonate p. le Pianoforte, comp. et déd. à Mr. *J. N. Hummel* etc. et à Mr. *F. Schneider* etc. par *Ferd. Baake*. Oeuv. 6; rec. von *d. Red.* S. 47. — Études pour le Pianoforte ou exercices dans les différens tons, calculées pour faciliter les progres de ceux qui se proposent d'étudier cet instrument au fond, par *J. B. Cramer*. Nouvelle édition exacte, avec le doigté corrigé et augmenté. Cah. 1, 2, 3, 4. — Etudes pour le Pianoforte, composées et dédiés à Mr. S. N. Hummel, par *J. G. Kessler*. Cah. I, II, III, IV; rec. von *d. Red.* S. 48. — Premier Rondino, pour le Pianoforte, sur les Thême favoris de l'Opéra: La Dame blanche, composé par *C. Georg Lickl*. Oeuv. 21. – Second Rondino, pour le Pianoforte, sur les Thêmes favoris de l'Opéra: Le Maçon, par *C. G. Lickl*. Oeuv. 22 – Troisième Rondino, pour le Pianoforte sur les Thêmes favoris de l'Opera: Maria, par *C. G Lickl*. Oeuv. 29. – Rondeau brillant pour Piano seul, composée par *J. N. Hummel*. Oeuv. 109, beurtheilt von *Dr Lindner*. S 51. — Beitrag zur Veranstaltungsgeschichte des Mozartschen Requiem; von *G. B. Bierey*. S. 53. — Pasquill auf Gfr. Weber von den Herren *L. Van-Beethoven* und *Abbé Stadler*; mitgetheilt von *Gfr. Weber*, (dabei zwei facsimile) S. 60. — Anzeige: von *Gfr. Weber*. S. 76.

Zu diesem Hefte ein Notenblatt, und zwei Facsimile, nebst Intelligenzblatt Nr. 29.

Dreissigstes Heft. Platon über die Musik; von Dr. *Ds.* S. 69. Anzeige einer, viele neue Entdeckungen enthaltenden Abhandlung des Herrn Doctor *Wilhelm Weber* in Halle über die Gesetze der Zungenpfeifen, von Dr. *E. F. F. Chladni*. S. 91. — Recensionen: S. 109 – 134. Sechs hebräische Gesänge u. s. w., für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *C. Löwe*. – Zwölf Gesänge mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *Felix Mendelssohn-Bartholdy*. – Capriccio für das Pianoforte, von demselben. – Quatuor pour le Pianoforte, avec Accompagnement de Violon, Alto et Violoncelle, op. 1, von demselben. – Sextuor pour Pianoforte et Harpe, ou deux Piano avec Accompagnement de Clarinette, Cor, Basson et Contrebasse; ou en Quintuor, avec Accomp. de Violon, Alto et Violoncelle, composé et dédié etc. par *Ferdinand Ries*, op. 142, angezeigt von Dr. *G. Gropheim*. S. 109. — *F. Ries* neueste Pianoforte-Compositionen. 1, Introduction et Rondo pour Piano et Cor

obligé on Violoncelle per Ferdinand Ries. Oeuv. 113 N. 6. – II. Sextuor pour Piano et Harpe on deux Pianos, avec accomp. de Clarinette, Cor, Basson et Contrebasse, ou en Quintuor avec accomp. de Violoncelle, (ou en Duo pour Piano et Harpe ou deux Pianos, sans accomp. en jouant le petites notes) composé par *F. Ries*. Oeuv. 142; angezeigt von Dr. *Ds*. S. 112. — Galerie des Musiciens célèbres, compositeurs, chanteurs et instrumentistes, etc. par *F. J. Fetis*, profess. de composition à l'école Royale de Musique, à Paris et à Bruxelles; angezeigt von *G. C. Braun*. S. 119. — Sonate pour le Pianoforte et Violoncelle (ou Violon), comp. et déd. etc. par *Henri Dorn*. Oeuv. 5.; angezeigt von *Gfr. Weber*. S. 124. — Wolfgang Amad. Mozart, eine begründete und ausführliche Biographie desselben, herausgegeben zur Gründung und Errichtung eines Monuments für den Verewigten, von *Joh. Aloys Schlosser*. 192 Seiten 8. (mit einem Notenblättchen und facsimile,) – und Ludwig von Beethoven, eine Biographie desselben, verbunden mit Urtheilen über seine Werke, herausgegeben zur Erwirkung eines Monuments für dessen Lehrer, Joseph Haydn, von *Joh. Aloys Schlosser*. (Mit einem lythographirten Briefe Beethoven's,) 92 Seiten 8; beide angezeigt von Dr. *Friedr. Deycks*. S. 125. — Nachschrift der *Redaktion*. S. 131. — Brief über denselben Gegenstand; von Hofr. *André*. S. 132. — Kleine Entgegnung auf die, im 29. Heft der Cäcilie gegebene Aufforderung, L. van Beethoven betreffend; angezeigt von *C. F. Becker*. S. 135. — Das Chronomètre; von *GW*. S. 139. — Nicht-Erwiederung; von *Gfr. Weber*. S. 141. — Auch eine Meinung zu *Gfr. Webers* Erklärung der Menschenstimme; von *W. Meier*. S. 146.

Zu diesem Hefte Intelligenzblatt Nr. 30.

Ein und dreißigstes Heft. Die Macht des Schönen in der Tonkunst; von *Horstig*. S. 149. — Andeutungen über Gesang und Gesanglehre; von *Aug. Ferd. Häser*. S. 157. – Ausdehnung, Umfang. S. 157. – Register der Stimme. S. 159. – Messa di voce. S. 165. – Glockenton (Nota sostenuta) S. 166. — Briefe von *C. M. v. Weber* an Herrn Hofrath *J. P. Schmidt* in Berlin. S. 167. — Die Abenceragen, oder: das Feldpanier von Granada, grosse Oper in 3 Acten, Text von *Jouy*, übersetzt von *C. Herklots*, Musik von *L. Cherubini*, aufgeführt zum erstenmal in Paris den 6. April 1813, in Berlin den 11ten März 1828; von *J. P. Schmidt*. S. 171. — Recensionen. S. 178 – 201. Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung; redigirt von *A. B. Marx*; recensirt von *H. Dorn*. S. 178. — Nachschrift der Redaction der *Cäcilia*. S. 187. — Kurze Uebersicht der Schall- und Klanglehre, nebst einem Anhange, die Entwickelung und Anordnung der Tonverhältnisse betref-

fend, von *E. F. F. Chladni*, Meine 1827; angezeigt von Dr. *Wilhelm Weber* in Halle. S. 189. — Druckfehler in dem auf Seite 132 ff. abgedruckten Briefe des Herrn Hofraths *André* über *Mozarts* Biographie von Schlosser. S. 202. — Das grosse Niederrheinische Musikfest in Köln von 1828; von Dr. *Ds.* S. 203.

Zu diesem Hefte Intelligenzblatt Nr. 31.

Zwei und dreissigstes Heft. Zustand der Kirchenmusik in Rom; von *G. L. P. Sievers.* S. 213. — On the Resonance or reciprocated vibrations of column of air; bi Mr. *C. Wheatstone.* Angezeigt von *E. H. Weber* und *Gfr. Weber.* (Mit einer Zeichnung.) S. 225. — Recensionen. S. 231 – 274. Sinfonie, mit Schlusschor über Schillers Ode: „An die Freude," für grosses Orchester, 4 Solo- und 4 Chor-Stimmen, componirt von *Ludwig van Beethoven.* 125tes Werk. Zwei Recensionen. Erste Recension von Professor *Fröhlich.* S. 231. Zweite Recension; von Dr. *Gretheim.* S. 256. – Schlusschor über Schillers Ode an die Freude, letzter Satz der Symphonie op. 125, von *L. Van Beethoven.* Clavierauszug und vier ausgesetzte Singstimmen; recensirt von *Aab.* S. 261. – Beitrag zur Vulknote, oder Beschreibung einer wenig bekannten Musikschrift, mit Hinweisung auf ihre pädagogische Brauchbarkeit, mit musikalischen Beispielen; von *M. C. A. Klett*, Pfarrer in Dettingen bei Kirchheim; angezeigt von *Heinroth.* S. 261. – Sechsundzwanzig Werke für die Guitarre allein, von *Matteo Carcassi*, op. 1 bis op. 26; recensirt von *Joseph Küffner.* S. 265. – Sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt von *A. Liste* 17s Werk 1stes u. 2tes Heft; recensirt von *Alex. v. Dusch.* S. 267. – Variations pour le Pianoforte, à quatre mains, composées par *Jacques Schmitt*, Oeuv. 45; angezeigt von *d. Red.* S. 269. – Silvene, romantische Oper in 3 Aufzügen, von *Carl Maria von Weber.* Vollständiger Clavierauszug, vom *Componisten.* Neue Ausgabe, mit Bemerkung der Instrumente, nach der Partitur; – und – Olimpia, grosse Oper, in Musik gesetzt vom Ritter *Spontini*, vollständiger Clavierauszug, II. und III. Act; angezeigt von *GW.* S. 271. — Ein paar Worte über die Vorträge auf dem Pianoforte in unsern academischen Concerten; von *Heinroth.* S. 275. — Leipzigs Vorzeit. I.) Die Leipziger Societät der musikalischen Wissenschaften. II.) Italiänische Oper in Leipzig vor 74 Jahren. III.) Concerte in Leipzig, im Anfange des 18. Jahrhunderts; mitgetheilt von *Pr.* S. 279.

Zu diesem Hefte eine Zeichnung, nebst Titel und Inhaltbogen zum 8. Bande, nebst Intelligenzblatt Nr. 32.

Einladung zur Subscription

auf

Wolfgang Amadeus Mozart's vollständige Biographie,

nach Originalbriefen, Sammlung alles über ihn Geschriebenen, mit vielen neuen Beilagen, Kupferstichen und Musikblättern,

von

G. N. von Nissen.

Königl. dän. wirkl. Etatsrath, und Ritter vom Dannebrog-Orden etc. etc.

Da ich schon früher zur Subscription auf diese Biographie in öffentlichen Blättern einlud und Hoffnung machte, dass das Buch selbst schon gegenwärtige Ostern erscheinen und ausgegeben werde, so thut es mir sehr leid, dass, trotz der ehrenvollsten Theilnahme, die sich mir durch Subscription kund that, doch die Beschleunigung des Druckes behindert wurde, und zwar theils weil sich im Verlaufe der Arbeit noch so mancher schöne Aufsatz vorfand, der des Abdruckes werth war, und theils auch, weil vielfältigen Aufforderungen Mozart'scher Verehrer zu Folge mehrere Zeichnungen zugegeben werden, als ich früher willens war, weshalb ich wegen der Verspätung die hochgeneigte Entschuldigung der resp. Subscribenten wohl zu verdienen hoffe, da ich ihnen die Hoffnung lasse, dass das Buch zur nächsten Leipziger Michaelis-Messe ausgegeben werden kann, wo sie dann durch diese Zugaben sicherlich entschädigt und hoffentlich auch zufriedengestellt werden.

Ich erlaube mir daher auf vielfältiges Anrathen den Subscriptionstermin bis zur Leipziger Michaelis-Messe zu verlängern und festzusetzen, dass das in gross 8. gedruckte und nun gegen 50 Bogen starke Werk zu Michaelis bei Breitkopf u. Härtel in Leipzig erscheint, und den Titl. Herren Subscribenten auf gutes weisses Druckpapier um 3 Thlr. 16 Gr. oder 6 fl. 36 kr. rheinisch, auf gutes weisses Schreibpapier um 4 Thlr. 4 Gr. oder 7 fl. 30 kr. rhein. und auf gutes Velinpapier um 4 Thlr. 16 Gr. oder 8 fl. 24 kr. rhein. geliefert wird, womit dann die Subscription geschlossen und der dann weiter noch zu bestimmende erhöhte Ladenpreis eintritt.

Die *S. T.* Herren Subscribenten werden dem Werke vorgedruckt, weshalb ich um die genaue Angabe des Namens und Charakters ersuche.

Man kann in Salzburg bei der Unterzeichneten, in Berlin bei Hrn. Ritter Spontini, in Offenbach a/m. bei Hrn. J. André, in Pirna bei Dr. Feuerstein, in Leipzig bei den Hrn. Breitkopf u. Härtel, in Mainz und Paris bei B. Schott's Söhne, in Antwerpen bei A. Schott, subscribiren.

Salzburg, d. 10. Mai 1828.

Die verwittwete Etatsräthin
Constanze von Nissen,
gewesene Wittwe Mozart.

Neue Musikalien

im Verlage der Hofmusikhandlung

von

C. Bachmann

in Hannover.

	Thlr.	Gr.
Auswahl beliebter neuer Märsche für Pf. N. 2, enth. Geschwindmarsch des Garde Jäger-Regiments, Marsch von Körner und Hannoverscher Zapfenstreich	—	4
Auswahl der neuesten und beliebtesten Tänze für Pf. N. 38 enth. 2 Pyrmonter Walzer und Galopp von Bröckel, nebst Galopp von Czerny	—	4
N. 39 enth. Pyrmonter Walzer und Galopp von Bröckel, nebst Walzer von Beethoven	—	4
Boieldieu A., Ouv. aus der weissen Dame für Pf.	—	8
Clementi M., Toccatine p. le Pf.	—	4
Diabelli A., Walzer mit Trio und Coda aus dem Bauer als Millionair für Pf.	—	10
Eyssholdt G., Potpourri sur des Thèmes de Weber, Beethoven et Spohr p. le Pf. N. 1	—	14
Keller Carl, 4 Lieder mit Guit. od. Pf.-Begl. 25tes Werk	—	18
— Einzeln. N. 1. Die treulose Geliebte: In holder Jugend	—	8
— N. 2. Der Wunsch: Ich wollt ich wär	—	6
— N. 3. Sehnen: Wenn ich des Morgens gehe	—	6
— N. 4. Gesellschaftslied: Was stärket das Leben	—	4

		Thlr.	ggr.
—	Ariette, Rondò alla Polacca: Nur bei dir, du meines Lebens Lust. 26tes Werk mit Pf.-Begl.	—	8
—	Dieselbe Ariette mit Guit.-Begl.	—	6
Kuhlau H., 4 Sonatines fav. et doigtées p. le Pf. Oeuv. 88		1	6
Schmitt Al., Sonate für Pf. und Vl. 64tes Werk		2	6
Sippel, 24 Pieces trés fav. à 4 mains Oeuv. 40		—	16
Weber C. M. v. Der kleine Fritz an seine jungen Freunde mit Pf. oder Guit.-Begl.		—	4
Weigl J. Scene und Arie eingelegt in Titus: Von neuem Glanz umgeben, mit Pf. Begl.		—	8

Bibliotheque
de
Musique Militaire.

Nous avons l'honneur d'informer le Public que la *seconde livraison de la Bibliothèque de Musique militaire* vient de paraître chez nous. L'empressement avec lequel on a reçu la premiere, (contenant la célebre *Valse de Beethoven* arrangée par *F. Berr*,) nous fait espérer que cette livraison n'aura pas moins de succès. Elle contient douze Marches, Pas-redoublés, Valses et Polonaises, composée par *J. H. Walch*, oeuvre 12.

Les noms de MM. Berr et Walch sont trop avantageusement connus de toutes les musiques militaires, en France et à l'Etranger, pour que nous leur donnions de nouveaux éloges. Une exécution facile, des chants gracieux, réunis à beaucoup d'effet, sont les qualités supérieures de ces deux livraisons.

Nous sommes aussi Editeurs des oeuvres de Fischer, Küffner, Rummel, Walch, Wangemann, Volke, pour musique militaire, ainsi que du Journal de MM. Berr, Muncks Louis et Marchal.

On trouve toujours chez nous un assortiment de tout tes les Symphonies de Beethoven, Fesca, Krommer, Romberg, Spohrs et d'autres, ainsi que de musique d'église, oratorios etc., des meilleurs auteurs de l'Allemagne.

Les Fils de B. Schott,
Editeurs, marchands de Musique,
place des Italiens, No. 1.

Neue Militair-Musik,

für

Infanterie und Cavallerie,

für letztere nur in Blechinstrumenten bestehend,

von den bereits rühmlich bekannten Componisten

Berr, Dickhut, Fischer, Küffner, Louis, Münchs, Neumann, Spaeth, Stössel, Strunz

und *Walch.*

Um vielfältigen Nachfragen zu entsprechen, zeigen wir an, dass die durch die Überschrift bezeichneten Musikalien in monatweisen Zwischenräumen in unserm Verlege erscheinen.

Die hohen Regiment-Chefs sind gebeten, mit Ihren geneigten Aufträgen sich entweder unmittelbar an uns, oder an die Ihnen nächst gelegenen Musikhandlungen zu wenden.

Mainz den 1ten August 1828.

Grossherzogl. Hessische Hof-, Musik- u. Instrumenten-Handlung von

B. Schott's Söhnen.

Neue Verlags-Musikalien,

welche bei

M. J. Leidesdorf in Wien,

Ostermesse 1828 *erschienen sind.*

Auslieferungs-Lager bei Herrn Wilhelm Härtel in Leipzig.

Für Blas-Instrumente.

	Thlr.	ggr.
Müller, Iwan. Adelaide de Beethoven variée pour la Clarinette avec accompagnement de Pianoforte. Oeuvre 48	—	18

	Thlr.	ggr.
Müller, Iwan. 1ter Quatuor de Rode pour le Clarinette avec accomp. d'une 2de Clarinette, Clarinette d'Alto et Basson, ou Clarinette, Violon, Alto et Violoncelle	1	—
Pfeiffer, Fr. Rondo alla Polacca per due Flauti con accompagnamento di due Violini, Alto et Violoncello	1	—
— Dasselbe für 2 Flöten mit Pianof.-Begleitung	—	16
Sellner, Jos. Theoretisch-practische Oboe-Schule 2. und 3. Theil zusammen (Alle 3 Theile complett 9 Thlr.)	5	—
Trnka, W. J. 12 Walzer für den Czakan u. Pianoforte 23. Werk	—	8

Für Bogen-Instrumente.

Jansa, L. Pot-Pourri pour Pianoforte et Violon concertant. Oeuvre 38	—	20
Lubin, Leon de St Quatuor brillant pour 2 Violons, Alto et Violoncello. Oeuvre 27	1	—
Maurer, Louis, Pot-Pourri pour le Violon avec accompagnement d'Orchestre ou de Quatuor. Oeuvre 52	1	8
— Le même pour le Violon avec accompagnement de Pianoforte		
— Variations sur un thème russe pour le Violon avec accompagnement d'Orchestre. Oeuvre 53	1	—
— Les mêmes avec accompagnement de Quatuor	—	12
Mayseder, J. Trois Duos pour Pianoforte et Violon concertant		
Oeuvre 30. 2 Edition	1	—
— Oeuvre 31. 2 Edition	1	—
— Oeuvre 32. 2 Edition	1	—
Lackenbacher, Valses à la Giraffe pour le Violon avec accompagnement de Pianoforte ou Guitare	—	8

Für Pianoforte mit Begleitung.

Blahetka, L. Sonate pour Pianoforte e Violon. Op. 15	1	8
Lubin, Leon de St. Das Concert in Krainwinkel. Concertante Variationen fur Pianoforte, Violine und Violoncello. Musikalischer Scherz. 25tes Werk	—	20
Leidesdorf, Sonate pour Pianoforte et Violoncelle. Oeuvre 164	1	—

Für Pianoforte allein.

	Thlr.	ggr.
Auber, D. F. E. Ouverture de l'Opéra Leocadie	—	8
Fischhof, J. Galoppes	—	8
— Vive la danse! Suite de Valses brillantes		
— Rondeau brillant. Oeuvre 19	—	12
Gallenberg, le Comte, Souvenir du Carnevel	—	8
Görner, A. Valses	—	8
Herz, ainé, Variations sur un thème de l'Opéra: la Dame blanche. Oeuvre 17	—	20
Herz, Henri, Sul margine d'un rio; varié. Oeuvre 38	—	10
— Trois Airs variés. Oeuvre 39. 3 Cahiers:		
Nr. 1. Partant pour la Syrie	—	8
Nr. 2. La Suissesse au bord du Lac	—	8
Nr. 3. Were a nodden, air ecossais	—	8
— Rondolettu. Oeuvre 40	—	10
Hrachowetz, Ig. Polonaise brillante. Oeuv. 15	—	12
Hunt, C. Grande Marche. Oeuvre 3	—	8
— Valses élégantes. Oeuvre 4	—	8
Lenz, J. u. Fr. Salzburger Landler	—	8
Leidesdorf, Rondeau brillant. Oeuvre 163	—	12
Moscheles, J. Les Charmes de Londres, Rondeau brillant pour le Pianof. Oeuvre 74	—	10
Rossini, G. Ouverture de l'Opéra: Torvaldo et Dorliska		8
— Ouverture de l'Opéra: Equivoco stravagante	—	8
— Ouverture de l'Opéra: Il Sigismondo	—	8
Schubart, Fr. Momens musicals. Oeuv. 94. 1. Lieferung	—	12
— — — 2. Lieferung	—	12
Trnka, W. J. Valses	—	8
Weber, C. M. de, Oeuvres complets composés pour le Pianoforte seul, in 2 Bänden, mit dem wohlgetroffenen Porträte des Verfassers, und geschmackvollen Umschlag, jeder Band	4	12

NB. Näheres über dieses interessante Werk der Prospectus, welcher in allen Buch- und Musikhandlungen gratis zu haben ist.

Für Pianoforte zu vier Händen.

Auber, D. F. E. Ouverture de l'Opéra: Leocadie	—	16
Fischof, J. Six Valses autrichiennes	—	8

	Thlr.	ggr.
Gallenberg, le Comte, Trois Galoppes favorites	—	8
Hrachowetz, Ig. Valses amusantes. Oeuv. 11	—	16
— Deux Mazurs	—	6
Lachner, Fr. Sonate. Oeuvre 20	1	12
Weber, C. M. de, Quatuor arrangé par M. J. Leidesdorf	1	12
— Ouverture da l'Opéra: Oberon	—	16

Für die Guitare.

Fischof, J. Variations brillantes pour Guitare et Flute	—	12
Giuliani, M. Cabaletta della Cavatina dell' Opera Alessandro nell' India, ridotta per Chitarra	—	6
Hotter, Variations sur un thème favori	—	8
Legnani, L. Variations faciles et brillantes. Oeuvre 29	—	8
Lommo, Variations brillantes	—	8

Für Gesang.

Aubar, D. F. E. Romanze aus der Oper: Leocadie (Pour moi dans la nature) mit Pianoforte-Begleitung (Amphion Nr. 5)	—	6
Burghers, Lord, Romanza con accompagnamento di Pianoforto nella tragedia: Antonio Foscarini	—	6
Isouard, Nic. Sei Duettini per Soprano e Tenore con accomp. di Pianoforte. Fascolo 1.	—	12
Lubin, Leon da St. Nachtgesang für 2 Tenor- und 2 Bass Stimmen. Op. 26	—	6
Schubert, Fr. Der Musensohn. — Auf dem See. — Geistes Gruss. — 3 Gedichte von Göthe, für Gesang mit Pianoforte-Begleitung. Op. 92	—	16
— Über Wildemann. — Todeskuss. — Die Erscheinung. — 3 Gedichte für Gesang mit Pianoforte-Begleitung. Op. 93	—	12

L. van Beethoven, grand Septuor, pour Violon, Alto, Clarinette, Cor, Basson, Violoncelle et Contrebasse, Oeuvre 20 — *en Partition* petit format en Octavo, Prix 12 Francs,

und

J. N. Hummel, grand Septuor pour Piano, Flûte, Hautbois, Cor, Alto, Violoncelle et Contrebasse Oeuvre 74, *en Partition*, petit format en Octavo, Prix 12 Francs.

Obige beide Werke sind im Verlage von J. Pleyel et Comp. in Paris erschienen und zu haben bei

B. Schotts Söhnen in Mainz.

Von der

Collection des Opéras complets

de Rossini reduits pour le Pianoforte seul par M. J. Leidesdorf,

sind bereits erschienen:

				Thlr.	ggr.
Rossini, G.	1	Lieferung.	Armida	3	8
—	2	»	Mose in Egitto .	3	8
—	3	»	Il Turco in Italia	3	8
—	4	»	Il Barbiere de Seviglia	3	8
—	5	»	Mathilde de Chabran ossia il Corradino	3	8
—	6	»	Edoardo e Christina	3	8
—	7	»	L'inganno felice .	3	8
—	8	»	Otello	3	8
—	9	»	Adelaide di Borgogna	3	8
—	10	»	Ricciardo e Zoraide	3	8
—	11	»	La Donna del Lago	3	8
—	12	»	Il Bruschino . .	2	—
—	13	»	La Scala de Seta	2	8
—	14	»	L'Italiana in Algieri	3	8
—	15	»	Aureliano in Palmira	3	8
—	16	»	La Gazza ladra .	3	8
—	17	»	Demetrio e Polibio	3	8
—	18	»	Il Tancredi . . .	3	8
—	19	»	Elisabetta . . .	3	8
—	20	»	La Pietra del Paragone . . .	3	8
—	21	»	La Cenerentola .	3	8
—	22	»	Matrimonio per Cambiale	2	—
—	23	»	Torvaldo e Dorliska	3	8
—	24	»	Equivoco stravagante	3	8
—	25	»	Il Sigismondo .	3	8

Für Orgelspieler
und
die es werden wollen.

Gründliche Anleitung zur *Erfindung harmonisch-melodischer Choralzwischenspiele* nach einer auf alle in diesem Gebiete vorkommenden Fälle eingerichteten, und den Begriffen angehender Orgelspieler entsprechenden systematischen, mit besondern Notentafeln versehenen Lehrmethode. Den Herren Vorstehern deutscher Schullehrer-Seminarien gewidmet von G. F. Ebhardt, Hoforganist in Schleiz. 8. Neustadt a. d. O., bei J. K. G. Wagner. 7½ Bogen Text und 6 Bogen Notenbeispiele. (Preis 21 Gr. oder 1 fl. 30 kr.

Vorgenanntes musikalisches Werk ist so eben erschienen und in jeder Buchhandlung zu haben.

Die kleine Liedertafel zu Breslau. 1te Lieferung. 6 vierst. Gesänge. 12 gr.

Sieben Lieder von Th. Brand, C. Coelestin, Falk, C. Fischer, Agnes Franz und Grünig für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt von Wilh. Büttner. 12 gr.

21 Jägerlieder von H. Hoffmann von Fallersleben. Nebst Melodien zum Theil mit Hornbegleitung von A. Fuhrmann. 8. geh. 4 gr.

Vorstehende Werke sind so eben erschienen bey G. P. Aderholz in Breslau.

Ueber den Bau der Bogeninstrumente und über die Arbeiten der vorzuglichsten Instrumentenmacher, zur Belehrung für Musiker. Nebst Andeutungen zur Erhaltung der Violine in gutem Zustande. Von Jac. Aug. Otto, Grossherzogl. Weimarischen Hof-Instrumentenmacher. 8. 9 ggr.

Obiges Werk ist in der Bremschen Buchhandlung in Jena erschienen.

Anzeige.

Die Unterzeichneten beeilen sich, das musikalische Publicum zu benachrichtigen, dass bei ihnen sich bereits unter der Presse befindet

Rossini, *Le Comte Ori*, opéra en deux actes, in vollständigem Klavierauszug, Text deutsch und französisch.

Mainz im September 1828.

B. Schott's Söhne.

Anzeige.

In unserem Verlage erscheinen, in den dabey bemerkten Zeiträumen, folgende Werke:

Mozart. Concert in *C*-dur; No. 2 der Sammlung

den 24. Dec. 1828

A. Romberg. Sinfonie in *D*-dur

den 24. Jan. 1829.

Beethoven. Sinfonie pastorale in *F*-dur

den 24. Feb. 1829.

sämtlich von Herrn Kapellmeister *J. N. Hummel* für Pianoforte allein, oder mit Begleitung von Flote, Violine und Violoncell, eingerichtet, als Fortsetzung der früheren bey uns verlegten Werke dieser Gattung, die mit so ausgezeichnetem Beyfall aufgenommen worden sind.

Wir ersuchen die Musikhandlungen sowohl, als die einzelnen Liebhaber, uns ihren Bedarf baldigst anzuzeigen, um die Anzahl der Abdrücke darnach bestimmen zu können. Handlungen, welche uns mit Bestellungen auf feste Rechnung beehren, erhalten, ausser dem übereingekommenen Rabatt, auf 6 Exemplare noch ein 7tes unberechnet.

Das Letztere gilt unter den nämlichen Umständen, von nun an, bey allen unseren Verlagswerken.

Mainz im September 1828.

B. Schott's Söhne.

Intelligenzblatt

zur

CAECILIA.

1828.

Nr. 34.

Subscriptions-Anzeige.

Mit Anfang des künftigen Jahres 1829 wird in meinem Verlage erscheinen:

Grosse Messe in As dur

für 4 Solo-Stimmen und Chor mit Begleitung des ganzen Orchesters,

von

Max. Eberwein.

Op. 87.

In vollständiger Partitur.

Um den Freunden der Kirchenmusik die Anschaffung dieser gewiss vorzüglichen Composition zu erleichtern, so wird der Weg der Subscription eröffnet und der Subscriptions-Preis dieses 32 bis 34 Bogen starken Werkes auf 3 Rthlr. preuss. Cour. festgesetzt.

Mit dem Erscheinen tritt dann ein bedeutend höherer Ladenpreis ein.

Für schönen Druck und elegantes Aeussere wird die Verlagshandlung möglichst sorgen.

Die Zahlung geschieht nach Ablieferung der Partitur.

Bestellungen hierauf nehmen alle Musikhandlungen an.

Bei Bestellungen von 6 Exemplaren wird das siebente gratis gegeben.

Rudolstadt im September 1828.

G. Müller.

F. S. R. privilegirte Musikalien- und Instrumentenhandlung.

Neue Verlags-Musikalien

der

F. S. R. privilegirten

Musikalien- und Instrumentenhandlung

von

G. Müller in Rudolstadt.

Michaeli 1828.

	Thlr.	gl
Auber, D. F. E., Ouvertüre aus der Oper: Fiorella, f. Pianoforte.	—	6
Eberwein, M., Premier Trio f. Flöte, Violine und Violoncell, Op. 102	1	—
Müller F., gr. Solo f. Clarinette, Op. 37	—	6
— 12 Tänze f. 2 Violinen, Flöte, Clarinette, 2 Hörner u. Bass. 4te Lief.	1	—
— 12 Tänze f. Pianof. 4te Lief.	—	12

Früher sind erschienen:

Eberwein M., Serenaden für 1 Singstimme mit Begl. der Guiterre, 93stes Werk	—	8
— 6 Lieder, mit Begl. des Pianoforte, 94tes Werk	—	12
— Lied aus der Oper: Das befreite Jerusalem (Versteh' ich recht die heil'ge Sage etc.), mit Begleit. des Pianoforte.	—	6
Müller F., Divertissement für Pianoforte und Clarinette oder Violine, 3stes Werk	—	12
— 12 Tänze für 2 Violinen, Flote, Clarinette 2 Hörner und Bass, 3te Lieferung	1	—
— 12 Tänze für Pianoforte, 3te Lieferung	—	12
— Militairmusik für 1 Clarinette in Es, 3 Clarinetten in B, 2 Flöten, 2 Hörner, 2 Trompeten, 2 Fagott's, Serpent, 3 Posaunen, grosse und kleine Trommel	2	8
— Rondo brillant für 1 Clarinette in Es, 3 Clarinetten in B, 2 Floten, 2 Hörner, 2 Trompeten, 2 Fagott's, Serpent, 3 Posaunen, grosse und kleine Trommel.	1	4

Digitized by Google

Anzeige.

Die Unterzeichneten beeilen sich, das musikalische Publicum zu benachrichtigen, dass bei ihnen sich bereits unter der Presse befindet

Rossini, *Le Comte Ori*, opéra en deux actes, in vollständigem Klavierauszug, Text deutsch und französisch.

Mainz im September 1828.

B. Schott's Söhne.

Anzeige.

In unserem Verlage erscheinen, in den dabey bemerkten Zeiträumen, folgende Werke:

Mozart. Concert in *C*-dur; No. 2 der Sammlung
den 24. Dec. 1828.

A. Romberg. Sinfonie in *D*-dur
den 24. Jan. 1829.

Beethoven. Sinfonie pastorale in *F*-dur
den 24. Feb. 1829.

sämtlich von Herrn Kapellmeister *J. N. Hummel* für Pianoforte allein, oder mit Begleitung von Flöte, Violine und Violoncell, eingerichtet, als Fortsetzung der früheren bey uns verlegten Werke dieser Gattung, die mit so ausgezeichnetem Beyfall aufgenommen worden sind.

Wir ersuchen die Musikhandlungen sowohl, als die einzelnen Liebhaber, uns ihren Bedarf baldigst anzusagen, um die Anzahl der Abdrücke darnach bestimmen zu können. Handlungen, welche uns mit Bestellungen auf feste Rechnung beehren, erhalten, ausser dem übereingekommenen Rabatt, auf 6 Exemplare noch ein 7tes unberechnet.

Das Letztere gilt unter den nämlichen Umständen, von nun an, bey allen unseren Verlagswerken.

Mainz im September 1828.

B. Schott's Söhne.

Einladung zur Subscription

auf

Wolfgang Amadeus Mozart's vollständige Biographie,

nach Originalbriefen, Sammlung alles über ihn Geschriebenen, mit vielen neuen Beilagen, Kupferstichen und Musikblättern,

von

G. N. von Nissen.

Königl. dän. wirkl. Etatsrath, und Ritter vom Dannebrog-Orden etc. etc.

Da ich schon früher zur Subscription auf diese Biographie in öffentlichen Blättern einlud und Hoffnung machte, dass das Buch selbst schon gegenwärtige Ostern erscheinen und ausgegeben werde, so thut es mir sehr leid, dass, trotz der ehrenvollsten Theilnahme, die sich mir durch Subscription kund that, doch die Beschleunigung des Druckes behindert wurde, und zwar theils weil sich im Verlaufe der Arbeit noch so mancher schöne Aufsatz vorfand, der des Abdruckes werth war, und theils auch, weil vielfaltigen Aufforderungen Mozart'scher Verehrer zu Folge mehrere Zeichnungen zugegeben werden, als ich früher willens war, wasshalb ich wegen der Verspätung die hochgeneigte Entschuldigung der resp. Subscribenten wohl zu verdienen hoffe, da ich ihnen die Hoffnung lasse, dass das Buch zur nächsten Leipziger Michaelis-Messe ausgegeben werden kann, wo sie dann durch diese Zugaben sicherlich entschädigt und hoffentlich auch zufriedengestellt werden.

Ich erlaube mir daher auf vielfältiges Anrathen den Subscriptionstermin bis zur Leipziger Michaelis-Messe zu verlängern und festzusetzen, dass das in gross 8. gedruckte und nun gegen 50 Bogen starke Werk zu Michaelis bei Breitkopf u. Härtel in Leipzig erscheint, und den Titl. Herren Subscribenten auf gutes weisses Druckpapier um 3 Thlr. 16 Gr. oder 6 fl. 36 kr. rheinisch, auf gutes weisses Schreibpapier um 4 Thlr. 4 Gr. oder 7 fl. 30 kr. rhein. und auf gutes Velinpapier um 4 Thlr. 16 Gr. oder

8 fl. 24 kr. rhein. geliefert wird, womit dann die Subscription geschlossen und der dann weiter noch zu bestimmende erhöhte Ladenpreis eintritt.

Die *S. T.* Herren Subscribenten werden dem Werke vorgedruckt, wesshalb ich um die genaue Angabe des Namens und Charakters ersuche.

Man kann in Salzburg bei der Unterzeichneten, in Berlin bei Hrn. Ritter Spontini, in Offenbach a/m. bei Hrn. J. André, in Pirna bei Dr. Feuerstein, in Leipzig bei den Hrn. Breitkopf u. Härtel, in Mainz und Paris bei B. Schott's Söhne, in Antwerpen bei A. Schott, subscribiren.

Salzburg, d. 10. Mai 1828.

Die verwittwete Etatsräthin

Constanze von Nissen,

gewesene Wittwe Mozart.

Bibliotheque de *Musique Militaire.*

Nous avons l'honneur d'informer le Public que la *seconde livraison de la Bibliotheque de Musique militaire*, vient de paraître chez nous. L'empressement avec lequel on a reçu la première, (contenant la célèbre *Valse de Beethoven* arrangée par *F. Berr*,) nous fait espérer que cette livraison n'aura pas moins de succès. Elle contient douze Marches, Pas-redoublés, Valses et Polonaises, composés par *J. H. Walch*, oeuvre 12.

Les noms de MM. Berr et Walch sont trop avantageusement connus de toutes les musiques militaires, et France et o l Etrsnger, pour que nous leur donnions de nouveaux éloges. Une exécution facile, des chants gracieux, réunis à beaucoup d'effet, sont les qualités supérieures de ces deux livraisons.

Nous sommes aussi Editeurs des oeuvres de Fisher, Kuffner, Rummel, Walch, Wangemann, Volke, pour musique militaire, ainsi que du Journal de MM. Berr, Manche Louis et Marchal.

On trouve toujours chez nous un assortiment de toutes les Symphonies de Beethoven, Fesca, Krommer, Rom-

Digitized by Google

berg, Spohrs et d'autres, ainsi que de musique d'église, oratorios etc., des meilleurs auteurs de l'Allemagne.

Les Fils de B. Schott,
Editeurs, marchands de Musique
place des Italiens, No. 1.

Neue Militair-Musik,

für

Infanterie und Cavallerie,

für letztere nur in Blechinstrumenten bestehend,

von den bereits rühmlich bekannten Componisten

Berr, Dickhut, Fischer, Küffner, Louis, Münchs, Neumann, Spaeth, Stössel, Strunz

und *Walch.*

Um vielfältigen Nachfragen zu entsprechen, zeigen wir an, dass die durch die Überschrift bezeichneten Musikalien in monatweisen Zwischenräumen in unserm Verlage erscheinen.

Die hohen Regiment-Chefs sind gebeten, mit Ihren geneigten Aufträgen sich entweder unmittelbar an uns, oder an die Ihnen nächst gelegenen Musikhandlungen zu wenden.

Mainz den 1ten August 1828.

Grossherzogl. Hessische Hof-Musik- u. Instrumenten-Handlung von

B. Schott's Söhnen.

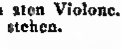
In den bey den Unterzeichneten kürzlich herausgekömmenen 3 Violin-Quartetten von Spaeth op. 107, 1, 2, 3, sind folgende Fehler zu verbessern:

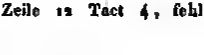
Im 1ten Viol. sec. pag. 6, Zeile 8, Tact 7 steht unnöthig *col'arco.*

In der Viola pag. 5, Zeile 4 fehlt Takt 6

Im 2ten Violonc. pag. 6, Zeile 7, Takt 3 muss die erste Note *c* seyn.

Im 2ten Violonc. pag. 6, Zeile 9, Takt 7 muss *piano* stehen.

Im 2ten Violonc. pag. 6, Zeile 12 Tact 4, fehl 

Im 3ten Viol. sec. in der letzten Zeile pag. 3 müssen die 2 ersten Takte heissen 

Im 3ten Violonc. pag 7, letzte Zeile fehlt im 4ten Takt *col'arco.*

Mainz.

B. Schott's Söhne.

Intelligenzblatt

zur

CAECILIA.

1828.

Nr. 35.

Neue Musikalien

erschienen bei

T. Trautwein in Berlin

und in allen Buchhandlungen zu bekommen.

1) *Pianoforte ohne Begleitung.*

	Thlr.	ggr.
Bach, J. S. graedes Suites, dites angloises p. le Clavecin. Nr. 3. 4. (Nr. 5, 6 folgen nächstens.) à Heft.	—	14
Cherubini, zwei grosse Balletstücke aus dessen Oper: „die Ahenceragen.“ . . .	—	12
Eherwein, H, Oevertüre u. Eetr'actes zu dem Liederspiel: Lenore v. H. v. Holtei. .	—	10
Frnmelt, A, leichte Handstücke. 3s 4s Heft à	—	8
Helz, J. F., Allegretto grazioso de l'Opére: Obernn par C. M. de Weber, varié. op. 114.	—	10
Noitherdt, A., Handstücke für das Pianofnrte zum Gebrauch angehender Klavierspieler, 1stes — 3tes Heft à . . . . . (Wird fortgesetzt u. enthält neue Opern Melodien und einzelne Sätze verschiedener Componisten)	—	8
Rossini, Potpourri e. dessen Oper: la Pietre del Parsgone.	—	8
Splitgerber, E. de, 3 Polonnises brillsetes. op. 7.	—	12
— Danses brillantes. np. 8, ...	—	6

	Thlr.	sgr.
Splitgerber, E. six Galops. op. 9.	—	6
Stegmayer, F., 6 Marches militaires avec Trios pour Pianof. à 4 ms. op. 8.	—	20

2) *Gesangmusik ohne Begleitung.*

Blum, C. die deutsche Muse von Schiller für 4 Männerstimmen.	—	12
Fischer, M. G., (Verf. d. Choralbuchs) Choral mit Veränderungen und Motette. . . .	—	20
Schneider, Fr., 6 Gesänge für Männerstimmen. Part. und Stimmen. op. 64.	1	—
Zelter, 6 Gesänge für Männerstimmen. Part. und Stimmen. 2s Heft d. Gesange ohne Begl.	1	—

(Hierin sind folgende 6, für die Liedertafel in Berlin componirte, Lieder enthalten:

1) Fischpredigt des heil. Antonius zu Padua. 2) Cantus martialis romanus. 3) Griechische Musik. 4) Meister und Gesell „Alm Schlosser" etc. 5) Kriegsglück. Terra etc. 6) Canon: so walz' ich ohne Unterlass etc.)

Klassische Werke älterer u. neuerer Kirchenmusik in ausgesetzten Choralstimmen. Wohlfeile Subscriptionspreise. 8te, 9te, 10te Lieferung.		
Händel Alexandersfest.	—	16
Händel, Judas Maccabaus. . . .	—	22
Beethoven, Christus am Oelberg.	—	20

3) *Gesangmusik mit Pianoforte-Begleitung.*

Ariette aus dem Vaudeville: das Fest der Handwerker: „ei was braucht man um glücklich zu sein."	—	6
Benalli, A, Solféges p. la voix de Basse. 1r Cah.	—	16
Blankenaee, G. Graf v., 6 Lieder.	—	18
Blum, C., Recitativ u. Arie: „Ecco ti rivado"	—	12
— Favorit-Duettino: „on n'o ni plaisir ni peine." . . . . (Beide eingelegt in die Oper „die umgeworfenen Wagen.")	—	4

	Thlr.	ggr.
Boildieu, grosses Duett a. d. Oper „die umgeworfenen Wagen" arrangirt von C. Blum.	—	14
Crello, A. L., Scena ed Aria: ah, perfido, spergiuro. op. 8.	1	—
— Dythirambe von Schiller für Männerstimmen. op. 9.	—	20
Eberwein, K., Lenore, Liederspiel von K. v. Holtei. Comp. Cl. A.	1	8
— daraus einzeln: das Lied vom Mantel.	—	4
Händel, vier Arien aus dessen Messias. Clav. A. mit engl. u. deutschen Worten von Rex.	—	16
Hiser, A. F., klassische Arien italienischer Componisten, für Sopran, mit ital. u. deutschen Worten aus den Jahren 1800 — 1812. Mit Auszierungen. Ein Beitrag zur höhern Gesanglehre. Erstes Heft. Scene u. Ario von Cimarosa. „Ah, caro idolo mio."	—	16
— drei Gesänge für die Bass Stimme. op. 28.	—	12
Klein, Bernhard, Magnificat für 2 Sopr., 1 Alt, 2 Ten. u. 1 Bass. Part. op. 13.	2	8
— drei Nachtlieder von J. v. Eichendorff. Für die Altstimme. op. 16.	—	8
— geistliche Musik. 2s — 4s Heft. Secha Responsorien. op. 17.	—	16
— Pater Noster f. 2 Chore. op. 18.	—	18
— Miserere f. Sopr. u. Al p. 21.	1	—
— religiöse Gesänge f. Männerstimmen (2 Ten. u. 2 Bass.) 1s bis 4s He op. 22, 23, 24, 25. à Heft.	1	—
— Zwei Romanzen v. Graf v. Platen. Für Alt oder Bass. op. 28.	—	12
Marcello, Benedetto, Salmo terzo à 2 voci, (Sopr. ed Alto.)	—	20
— ditto Salmo decimo-quarto p. Canto solo.	—	8
— ditto vigosimo-secondo à 2 Voci (Alto ed Tenore.)	—	20
(Von den Psalmen von Marcello werden nach u. nach noch mehrere der vorzüglichsten einzeln herausgegeben werden.)		
Möser, C., Romances françaises.	—	8
Rossini, G., Duett a Corradino, f. Sopr. u. Bass: „di caprici."	—	20

	Thlr.	ggr.
Bungenhagen, C. F., Stabat mater, mit lat. u. deutschem Text f. 2 Sopr. u. 1 Alt. op. 24.	2	—
— Motetten für 4 Stimmen. Nr. 1. op. 24.	—	20
Wollenh, Fr., 6 deutsche Gesänge 15s. Wk.	—	10
— 6 dito dito 16s. Wk.	—	10
Zeltar, C. Fr., 6 deutsche Lieder f. die Bass-Stimme.	—	20
— 6 deutsche Lieder f. die Alt-Stimme.	—	14
— Migoons Lied: Kennst du das Land. Dritte u. vierte Composition dieses Liedes f. Spr. od. Alt.	—	8

Nachrichten aus dem Leben und über die Werke C. M. v. Weber's, mit dem sehr ähnlichen Bildnisse desselben. — 16

Das Portrait allein. — 12

Portrait von Nicolo Paganini. kl. folio. — 8

In kurzem erscheint:

Klein, B., Jephtha. Oratorium. Clav. A. vom Componisten. Pr. 5 —

Chorstimmen dazu. Subscr. Pr. 1 —

Anzeige.

In unserem Verlage erscheinen, in den dabey bemerkten Zeiträumen, folgende Werke:

Mozart. Concert in *C*-dur; Nr. 2 der Sammlung

den 24. Dec. 1828.

A. Romberg. Sinfonie in *D*-dur

den 24. Jan. 1829.

Beethoven. Sinfonie pastorale in *F*-dur

den 24. Feb. 1829.

sämtlich von Herrn Kapellmeister *J. N. Hummel* für Pianoforte allein, oder mit Begleitung von Flöte, Violine und Violoncell, eingerichtet, als Fortsetzung der früheren bey uns verlegten Werke dieser Gattung, die mit so ausgezeichnetem Beyfall aufgenommen worden sind.

Wir ersuchen die Buchhandlungen sowohl, als die einzelnen Liebhaber, uns ihren Bedarf baldigst anzuzeigen, um die Anzahl der Abdrücke darnach bestimmen zu können. Handlungen, welche uns mit Bestellungen auf feste Rechnung beehren, erhalten, ausser dem übereingekommenen Rabatt, auf 6 Exemplare noch ein 7tes unberechnet.

Das Leztere gilt unter den nämlichen Umständen, von nun an, bey allen unseren Verlagswerken.

Mainz im September 1828.

B. Schott's Söhne.

Einladung zur Subscription

auf den

Liederkranz

mit Begleitung

des Pianoforte oder der Guitarre.

3ter Jahrgang.

Vielseitigen Aufforderungen zufolge, werden wir nun die Fortsetzung des Liederkranzes mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre beginnen; — derselbe enthält wie die frühern 18 Hefte, eine Auswahl der neuesten und beliebtesten Lieder und Arien aus Opern; — es wird hiebey vorzüglich auf leichte Begleitung und elegantes Aeussere gesehen werden. — Wir hoffen um so mehr, dass diese neue Fortsetzung den Beifall der Tit. Subscribenten erhalten wird, da der königl. bayer. Hof-Opernsänger Herr L. Lenz in München, welcher besonders als Lieder-

Compositeur seinen Ruf begründete, die Redaction dieses Werkes übernommen hat, und gewiss alles aufbieten wird, um den Erwartungen des gesangliebenden Publikum in vollem Masse zu entsprechen. — Da sich bereits eine hinlängliche Anzahl Subscribenten gemeldet hat, so wird Anfangs October das erste Heft ausgegeben und dann alle Monate regelmässig damit fortgefahren. — Der Subscriptionspreis für ein Heft von vier Bogen mit einem farbigen Umschlag ist 36 kr., der nachherige Ladenpreis wird auf 1 fl. 12 kr. pr. Heft festgesetzt. — Von den frühern Heften sind noch Exemplare vorräthig, welche wir den Titl. Subscribenten dieser Fortsetzung, in einzelnen Heften, zur etwaigen Ergänzung, noch im Subscriptionspreis von 36 kr. pr. Heft erlassen wollen. —

Um Irrungen vorzubeugen, bemerken wir schliesslich, dass man sich wenigstens auf 6 Hefte subscribiren muss, und vor dieser Zeit nicht austreten kann.

Augsburg im Monat August 1828.

Gombart et Comp.

Erklärung,

den Abdruck meiner Correspondenz mit den Hrn. B. Schott's Söhnen

betreffend.

In der, im Intelligenzblatte zu Nr. 32 der Cäcilie enthaltenen, Anzeige äussern die eben genannten Herren, dass „sie wünschen, dass dem wirklich so sein", das heisst, mit andern Worten, dass mein Vorgeben, die abgedruckte Correspondenz stimme nicht mit den, in meinen Händen befindlichen, Originalbriefen überein, sich wirklich so verhalten möge; fügen jedoch hinzu, „dass sie mir vollkommen glauben wollen." Die Wünsche so ehrenwerther Leute müssen für mich Gebothe sein und somit stehe ich nicht an, ihnen den Glauben in die Hand zu geben, indem ich Ihnen denjenigen der Originalbriefe, dessen Inhalt am meisten incriminirt, übersende. Um meinerseits den Hrrn. Schott im Glauben und Wünschen nicht nachzustehen, will ich glauben und wünschen, dass der Abdruck ihrer Briefe, wie er in Nr. 25 der Cäcilia enthalten ist, namentlich des unter Nr. 20 bezeichneten, Wort für Wort mit dem Entwurfe derselben, in ihrem Briefbuche gleichlautend sein möge, wobei ich nur bedaure, dass es ihnen schwerer fallen dürfte, mich von der Wirklichkeit

meiner Wünsche zu überzeugen, als mir, ihnen die Erfüllung der übrigen zu gewähren, weil — ein Brief leichter zu übersenden ist, als ein Briefbuch.

Rom, 11. Nov. 1828.

G. L. P. Stevers.

Wir haben in den erwähnten Briefen unsern Wunsch und Glauben mit Vergnügen bestätigt gefunden.

B. Schott's Söhne.

Nachricht
für
Theater-Directionen.

Die Partitur nebst Textbuch von dem romantischen Singspiel in 3 Acten

Sporn und Schaerpe

gedichtet von *H. Fuchs* und die Musik nach den besten Meistern arrangirt von *Jos. Kuffner*, ist in correcter Abschrift zu fl. 36 — zu haben bey *B. Schött's Söhnen in Mainz.*

Herr *Joseph Kuffner* ist als beliebter Tonsetzer hinlänglich bekannt, und hat auch in Zusammenreihung und Auswahl der schönsten Theme anderer Tonsetzer sich so glücklich hervor gethan, dass diese Oper gewiss den verdienten Beyfall finden wird.

B. Schott's Söhne.

La Violette von Carafa.

Die neueste Oper von *Carafa La Violette* erscheint in kurzem bey uns im Klavier-Auszug vollständig, so wie auch jede Numer einzeln.

B. Schott's Söhne in Mainz.

Euphrosyne

oder

musikalisches Allerley

für

Liebhaber der Guitarre

herausgegeben

von

C. E. Böttcher.

1stes Heft.

Unter diesem Titel erscheint im Verlage des Unterzeichneten eine Zeitschrift für dieses Instrument, in Heften, welche von 2 zu 2 Monaten sich folgen werden; das 1ste Heft ist schon an die Besteller versendet, und das 2te im Stich fertig. Um einigermassen auf die Reichhaltigkeit beider Werke aufmerksam zu machen, folgt hier nur zur Hälfte der Inhalt:

I. Halt: Ouvarture aus dem Freyschütz, Walzer über das Jägerchor, Aria von Kuhn, Wiegenlied von C. M. v. Weber, Arie aus Joseph und seine Brüder: „ich war Jüngling" etc. Andante von Giuliani, Choral.

II. Arie aus Don Juan: „Gieb mir die Hand mein Leben," Polonoise nach dem Jägerchor im Freyschütz u. s. m.

Im 1sten Heft sind 18, im 2ten 15 Nummern.

Der Preis jedes Heftes ist $^1/_3$ Rthl., wofür es in allen Musik- und Buchhandlungen zu haben ist.

Noch erlaubt sich der unterzeichnete Verleger zu bemerken, dass, bei der anerkannten Virtuosität des Herrn Herausgebers auf diesem Instrumente, dessen Kenntniss, bei Bearbeitung der so reichhaltigen Anzahl von Gesang- und andern Tonstücken für die Guitarre kein Mangel zu befürchten ist, vielmehr bei einiger Unterstützung dieses Unternehmens, sowohl von den Geübtern als weniger Geübten, da für beide gesorgt ist, die Hefte, welche schon bis zum 5ten vorgearbeitet sind, einen Beweis des ermunternden Fleisses geben werden.

Halle, den 14. November 1828.

C. A. Kümmel.

Intelligenzblatt
zur
CAECILIA.
1828.
Nr. 36.

Anzeige.

In unserem Verlage erscheinen, in den dabey bemerkten Zeiträumen, folgende Werke:

Mozart. Concert in *C*-dur; Nr. 2 der Sammlung
den 24. Dec. 1828.

A. Romberg. Sinfonie in *D*-dur
den 24. Jan. 1829.

Beethoven. Sinfonie pastorale in *F*-dur
den 24. Feb. 1829,

sämmtlich von Herrn Kapellmeister *J. N. Hummel* für Pianoforte allein, oder mit Begleitung von Flöte, Violine und Violoncell, eingerichtet, als Fortsetzung der früheren bey uns verlegten Werke dieser Gattung, die mit so ausgezeichnetem Beyfall aufgenommen worden sind.

Wir ersuchen die Buchhandlungen sowohl, als die einzelnen Liebhaber, uns ihren Bedarf baldigst anzuzeigen, um die Anzahl der Abdrucke darnach bestimmen zu können. Handlungen, welche uns mit Bestellungen auf feste Rechnung beehren, erhalten, ausser dem übereingekommenen Rabatt, auf 6 Exemplare noch ein 7tes unberechnet.

Das Letztere gilt unter den nämlichen Umständen, von nun an, bey allen unseren Verlagswerken.

Mainz im September 1828.

B. Schott's Söhne.

Nachricht
für
Theater-Directionen.

Die Partitur nebst Textbuch von dem romantischen Singspiel in 2 Akten .

Sporn und Schaerpe

gedichtet von *H. Fuchs* und die Musik nach den besten Meistern arrangirt von *Jos. Küffner*, ist in correcter Abschrift zu fl. 36 — zu haben bey *B. Schott's Söhnen in Mainz.*

Herr *Joseph Küffner* ist als beliebter Tonsetzer hinlänglich bekannt, und hat auch in Zusammenreihung und Auswahl der schönsten Thema anderer Tonsetzer sich so glücklich hervorgethan, dass diese Oper gewiss den verdienten Beyfall finden wird.

B. Schott's Söhne.

La Violette von Carafa.

Die neueste Oper von *Carafa La Violette* erscheint in kurzem bey uns im Klavier-Auszug vollständig, so wie auch jede Numer einzeln.

B. Schott's Söhne in Mainz.

Die Berliner Staffette,

ein litterarisches Oppositionsblatt,

redigirt von

Julius Curtius,

erscheint seit dem 1. April c. in meinem Verlage. Täglich, mit Ausnahme des Sonntags, wird eine Nummer von 1/4 Bogen, (gr. 8.), alle Montag jedoch von 1/2 Bogen,

ausgegeben; der Pränumerationspreis ist für Berlin jährlich 2 1/2 Rthlr., halbjährlich 1 1/2 Rthlr., vierteljährlich 5/6 Rthlr. Auswärtige Buchhandlungen liefern das Blatt jährlich für 3 Rthlr; sämmtliche Preuss. Postämter jährlich für 3 3/4 Rthlr. Auch an Auswärtige wird es halb- und vierteljährlich versbfolgt.

Die Staffette liefert täglich gründliche Berichte über die Leistungen der beiden hiesigen Bühnen, stets schon am Morgen nach jeder Vorstellung (worin sie nach einer, hier anerkannten, Unparteilichkeit strebt, und eben dadurch den Namen „litterarisches Oppositionsblatt" erhalten hat), bespricht alle Gegenstände des Berliner öffentlichen Lebens in launigen Aufsätzen, um den Freunden einer heitern Unterhaltung eine belebende Lektüre zu bieten, und zieht alle wichtige Erscheinungen im Reiche der Litteratur und Mode in den Kreis ihrer Betrachtungen. — Auch die „Schoneberger Nachtigall", ein Liederkreis, der sich bei den Componisten schon mannigfaltiger Theilnahme zu erfreuen hatte, wird durch viele neue volksthümliche Lieder bereichert werden. Wir empfehlen demnach dies Blatt, nächst der Gunst des hiesigen Publikums, den Redactionen auswärtiger Journale und Zeitschriften, welche durch dasselbe über alle Vorgänge und Bewegungen im schöngeistigen Verkehr unserer Residenz am schleunigsten aufgeklärt werden können.

Zur Vermeidung aller-Irrungen sey noch bemerkt, dass diese „Berliner Staffette, Redakteur J. Curtius, Verlegt Fr. Laue", keineswegs mit der Berliner Estaffette zu verwechseln ist.

Berlin, im September 1828.

Buch- und Musikhandlung von *Fr. Laue.*

Bei Fr. Laue

in Berlin

ist erschienen, und durch alle Musik-, wie auch Buchhandlungen zu beziehen:

Felix Mendelssohn-Bartholdy

1stens. 3tes Quartett f. Pfte. av. V. Viola et Vclln ne. 3 à 2 1/2 thlr.
2tens. Sonate f. Pfte. mit V. ne. 4 à 1 1/12 thlr.
3tens. Sonate f. Pfte. allein oc. 6 à 1 1/12 thlr.

4tens. Sieben Charakterstücke f. d. Pfte. oc. 7. à 1 1/3 thlr.
5tens. Die Hochzeit des Camacho, romantische Oper in 2 Akten vollständ. Klav. Auszug vom Komponisten mit deutschem Text 1ter Akt à 4 1/2 thlr.; 2ter Akt à 3 thlr. Hieraus alle Nummern einzeln.

Die B. Schott'sche Hofmusikhandlung in Mainz nimmt Bestellung auf diese Werke an.

Prospectus.

CHARLES MARIE DE WEBER

Oeuvres completes

pour le

PIANOFORTE SEUL

EN DEUX VOLUMES;

enthaltend

dessen sämmtliche Compositionen

für das

Pianoforte allein, in zwei Bänden, mit dessen wohlgetroffenem Porträt und fac simile.

In färbigem Umschlage.

Wien bei M. J. Leidesdorf,

k. k. privil. Kunst- und Musikalienhandler, Kärnthnerstrasse No. 941.

Mehr noch als die Poesie, erblüht üppig wuchernd die Tonkunst aus den Keimen einer Periode des vorigen Jahrhunderts, die wir, wollen wir gerecht seyn, nur das goldne Zeitalter nennen durfen. Mächtige Geister hatten das Innerste im eigentlichsten Wesen derselben erschaut, kräftige, nie veraltende Meister- und Musterbilder vor

das Gemüth gestellt, und dadurch den Impuls zu kühnen Nachbildungen oder wenigstens zu einer allgemeinern Pflege des musikalischen Bildungstriebes gegeben. Allein, unser sich entschieden zum Encyclopädischen hinneigende Zeitgeist zog die Cultivirung des einzelnen Theiles der vollkommnern Behandlung des Ganzen, die blos technische Ausbildung des Spieles einzelner Instrumente dem Erfassen desselben in seinen Gesammtbeziehungen auf das Wesen der Musik vor. Ja, es wurden allmählig (selbst durch das Erscheinen vieler, dem allgemeinen Geschmacke sich willig hingebenden, und nach blossem Virtuosen-Ruhm haschenden Talente angeregt) blosse mechanische Kunstfertigkeit, verbunden mit einer affectirten Süsslichkeit so vorherrschend, dass Instrumental-Spiel und Composition, je mehr sie profanes Eigenthum Vieler wurden, beinahe alle ihre Intensität verloren, und nur wenigen Berufenen sich in ihren eigentlichen Bedeutungen offenbarten. — Mehr als irgend ein Instrument ist seiner Vielseitigkeit und Popularität wegen das Pianoforte der Gegenstand musikalischen Studiums geworden, aber leider findet auch gerade bei der Behandlung dieses Instrumentes die höchste technische Ausbildung auf der einen, und der grösste Verlust an intensiver Kraft auf der andern Seite statt. Die Ursache hievon liegt wohl zum Theile in dem Mangel an solchen Compositionen, die den Typus der modernen Kunstformen mit den höhern Postulaten der Kunst zu vereinen, und so den höhern Forderungen der letztern, wie jenen des herrschenden Zeitgeschmackes mit Berücksichtigung auf die vorgerückte mechanische-Ausbildung zugleich zu entsprechen wissen, theils aber darin, dass selbst schon vorhandene Meisterwerke dieser Art nicht nachdrücklich genug eingeführt und verbreitet werden. Wem nun daran, im Vereine mit allen Redlichen, gelegen ist, den Bemühungen unter uns lebender und schaffender Geister zu Hülfe zu kommen, und wie jene mit grossen Mitteln auf's Allgemeine, so mit kleinern auf's Besondere wirkend, das Pianofortespiel auf eine unserm deutschen Vaterlande würdigere erhabnere Tendenz zurück zu führen, der fördere redlich, was er für förderlich hält, ohne sich durch Hindernisse in seinem edlen Vorhaben abschrecken zu lassen.

Die Verlagshandlung, das Bedürfniss gediegener, neuer Compositionen fühlend, und schon oft bemüht, durch die Auflage classischer Werke sich stets würdig an die Sache des guten Geschmackes anzuschliessen, glaubt daher ein um die Klaviermusik höchst verdienstliches Werk zu unternehmen, wenn sie dieselbe mit einer vollständigen Sammlung der Original-Klavier-Compositionen eines Mannes bereichert, dessen grössere Werke in der neuesten

Zeit die Bewunderung eines ganzen Welttheiles umfassen, eines Mannes, um dessen leider nur kurzen Besitz uns noch die Nachwelt beneiden, und seinen Nahmen an der Seite der ersten Männer unserer Zeit im Pantheon deutscher Kunst aufbewahren wird. — Wen beben nicht die Klänge *Carl Maria v. Weber's* ergriffen und entzückt! — Wenn seine grossartigen Tonschöpfungen an Wahrheit und Kraft den Gemählden eines Titian, an bezaubernder Lieblichkeit und originellem Colorit jenen eines Correggio zu vergleichen sind; wie gemüthlich einnehmend leben nicht auch zahlreiche Gesangweisen im stillen Kreise deutscher Familien, wie deren viele begeisternd im Munde deutscher Krieger fort! Dieses Mannes, (dessen vielseitiges Wirken, man möchte sagen, einen neuen Abschnitt in der deutschen Kunstgeschichte bezeichnen wird) Klavier-Compositionen allein wären schon hinreichend gewesen, ihm einen vorzüglichen Platz unter unsern würdigsten Meistern anzuweisen, zumahl — und was nicht unbemerkt bleiben darf — Weber den grössten Theil seiner Jugendzeit eigentlich nur dem Studium des Pianoforte und der classischen Werke für dasselbe widmete, von welch letztern er begierig alle Vorzüge in sich aufzunehmen suchte. Allein seine kühne Erfindungsgabe liess ihn nicht dem schon Vorhandenen folgen, sondern verlieh seinem vollendeten Meisterspiele, wie seinen Compositionen einen ganz originellen Charakter. Gross und voll wahren Pathos sind seine Sonaten; welch ein hinreissender Melodienschwung bei dem bezauberndsten Harmonienwechsel! welch eine liebliche Cantilene neben den kräftigsten und imponirendsten Passagen! — Wie herrlich hat der Meister die Behandlung des *canto fermo* und die Kunst der thematischen Durchführung sich eigen zu machen gewusst, und wie anmuthig lässt er diese Atribute des gediegenen Styles in seinen Sätzen erscheinen! Wem sollten endlich die beiden charakteristischsten Vorzüge Weber's entgangen seyn, die, so zu sagen, den Zenith und Nadir seiner ganzen künstlerischen Strebungen auszumachen scheinen und auch in seinen Klavierwerken so glänzend vorherrschen. Das glückliche Durchschimmern irgend einer poetischen Idee und die bewunderungswürdige Reinheit und Schönheit einer beinahe architectonischen Form, diese Vorzüge sind es aber auch, die selbst seinen kleineren Klavier-Compositionen, denen aber immer in Stoff und Form Eine Hauptidee zu Grunde liegt, einen unbeschreiblichen Zauber verliehen, und sie, gut vorgetragen, gleich seinen grösseren zum Gegenstande eines wahren Kunstgenusses machen.

Wie in Allem meisterhaft, so ist er es auch in der Behandlung des technischen Theiles seiner Klavierwerke;

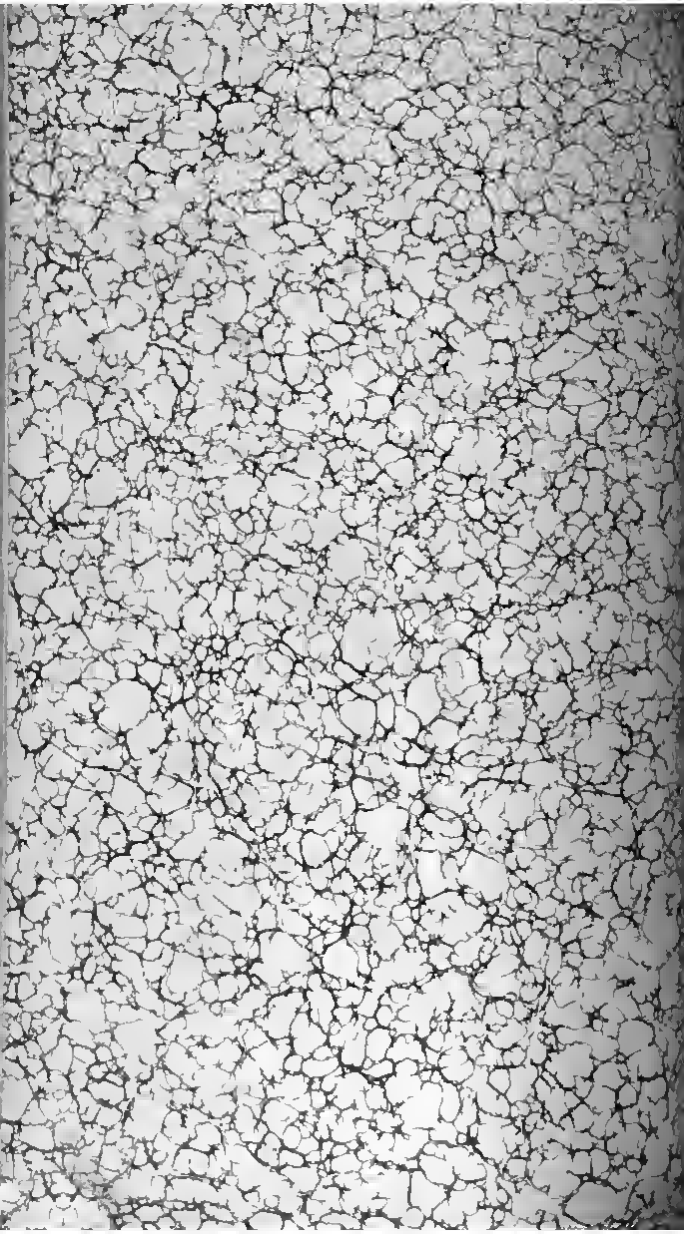
und wenn auch hie und da selten Spannungen oder ausergewöhnliche Selbstständigkeit der Finger im Vortrage des gebundenen Spieles gefordert werden, so sind doch alle Sätze fingerrecht und die mitunter ansehnlichen Schwierigkeiten voll innerer Bedeutung, jedem geübterem Spieler zugänglich und äusserst belohnend.

Vollständige Auflagen grosser Meister gewähren mannigfache, kaum zu berechnende Vortheile. Indem sie uns in den Stand setzen, sie, von den schwanken aber desto üppigern Ergiessungen ihrer jugendlichen Fantasie angefangen durch alle Kunststufen bis zu den Werken des gelautertesten Ideenganges und der geregeltesten Einbildungskraft hin als Erzeugnisse des reifen männlichen Alters zu begleiten, machen sie uns gleichsam zu Zeugen ihrer periodischen Entwicklungen, der Richtungen ihres Studiums und der Neigungen ihres Kunstgemüthes, wie es denn auch bei unserm Autor höchst interessant ist, in seinen frühern Klavierwerken Lieblingsideen zu finden, die in seinen spätern dramatischen Tondichtungen mit aller Liebe und Wärme ausgeführt gigantisch gross einherschreiten, und unsere gerechte Bewunderung erregen. Sie machen uns ferner durch die nothwendige Zusammenstellung der verschiedensten Tonstücke weit leichter mit dessen Manier vertraut, jedes derselben nach seiner Natur zu behandeln, und lehren uns dadurch seine künstlerische Individualität genauer kennen. Endlich entziehen sie manches der Vergessenheit, was vom Autor entweder nur für irgend eine Gelegenheit gedichtet, oder von ihm, als weniger zur Oeffentlichkeit geeignet, sonst unbeachtet geblieben wäre, ja man verdankt es auch nur diesen vollständigen Sammlungen, dass so manches kleinere, wenn auch nicht minder gehaltvolle Kleinod eines Mozart oder Haydn der bewundernden Nachwelt erhalten worden ist.

Diess alles Gründe mehr, wodurch die Verlagshandlung das Gute und Nützliche redlich wollend, zu einer so mühevollen und kostspieligen Unternehmung sich ermuthigt fühlen musste. Es dürften daher der Gemeinnützigkeit dieser Sammlung, sey's in Ansehung des Preises als der sonstigen Lieferungsweise von Seite der Verlagshandlung um so weniger Schwierigkeiten entgegen gestellt werden, als es nach den vorausgeschickten Ansichten und Zwecken gerade ihr redliches Wollen ist, diesem Werke allenthalben den möglichsten Eingang zu verschaffen, und so glaubt sie daher den Weg der Subscription unter nachfolgenden Bedingungen, als ihren und den Wünschen der Titl. Kunstfreunde am entsprechendsten gewählt zu haben.

Der erste Band, enthaltend dessen sämmtliche Variationen, Rondo's, Polonaisen und übrigen Solostücke, erscheint am 30. Mai 1828.

Der zweite Band enthaltend die Sonaten, Op. 24, 39, 49, 70, erscheint am 30. Juli 1828.

Jene, so bei Empfang des ersten Bandes den Betrag von 5 Rthlr. franco Leipzig bezahlen, erhalten am 30. Juli, den zweiten Band gratis, welche Begünstigung für die Titl. Herren Subscribenten jedoch nur bis 30. Juli offen bleibt, da, so wie der zweite Band ausgegeben wird, der fixe Ladenpreis von 9 Rthlr. eintritt.

Die B. Schott'sche Hofmusikhandlung in Mainz nimmt Subscription auf dieses Werk an.